LA CRITICA LETTERARIA

a cura di E. Codignola

I.

L'opera di Giosue Carducci

ANTERO MEOZZI

L'OPERA
DI
GIOSUE CARDUCCI

VALLECCHI EDITORE FIRENZE

PARTE PRIMA

IL POETA

Capitolo I.

Lo scudiero delle Muse. - L'educazione carducciana.

Primo periodo - Piano di studi
Produzione fino al 1863.

Sommario

Le *Rime* di S. Miniato (1857). — Loro importanza storica come ragione genetica dell'opera posteriore. — Personalità artistica e personalità psicologico-morale-letteraria del Poeta. — Caratteri delle *Rime*. — Il sentimento patriottico. — Suo carattere letterario e anacronistico. — Il classicismo accademico del giovane poeta. — Contenuto degli *Juvenilia*. — Tirocinio d'arte. — Imitazione e suo risultato artistico. — Forze di assimilazione e doti di stilista del giovane poeta. — In che consiste l' importanza e l'originalità degli *Juvenilia*. — — Poesia inespressa o dinamismo poetico. — Intenzioni reazionarie. — Antiromanticismo e nazionalismo. — Intransigenze, esclusivismo e pedanterie. — Ciarpame mitologico. — La *Diceria* e la *Giunta alla derrata*. — Primi concetti critico-letterari del Carducci — Suo fanatismo letterario e mitologico. — Note caratteristiche dell'atteggiamento carducciano di fronte allo spirito antiromantico del tempo. — Il Carducci e i classicisti puri (Niccolini, Giordani, Mamiani, Botta, Bellotti). Il Carducci e il criticismo antiromantico (Manzoni, Tommaseo, Mazzini, Giusti, Scalvini, Tenca). — Errori e recrudescenze pedantesche della reazione carducciana. — Il *suo* e il vecchio classicismo del Monti, Parini, Foscolo, Leopardi. — Giudizi dei contemporanei sull'opera giovanile del Poeta — Disconoscimenti e riconoscimenti parziali. — Lo scandalo provocato dalle *Rime* e sua ragione. — Promesse e presagi rimasti inosservati. — La personalità letteraria-morale-civile che ne balza fuori. — Le *Rime* del Carducci e quelle

di Ripano Eupilino — Coincidenze storiche e somiglianze spirituali. — Il giovane Carducci e il giovane Parini. — L'opera carducciana dal 1857 in poi. — Lirica polemica e suo carattere letterario (1858-59). — Poesia patriottica del 1859-60 e suoi caratteri convenzionali — La *rimeria politica* del tempo (Prati, Fusinato, Dall'Ongaro, ecc.). — Crisi spirituale nel giovane poeta. — Scoramenti e incertezze. — Periodo degli *studi severi*. — Carattere indefinito della sua lirica in quegli anni. — La *poesia sociale*. — Sua ragione, caratteri e manchevolezze. — Lampi e tuoni annunziatori. — *Dopo Aspromonte*. — Il colmo dell'agghiacciamento e dello sconforto. — « *Congedo* » (aprile 1863). — Il tono minore dei *Levia Gravia* di fronte al libretto di S. Miniato. — Effetti della idroterapia filologica. — Guarigione spirituale. — Resurrezione e nuova fase di vita. — L' Inno a Satana.

Quel libriccino verde-speranza che usciva alla luce il 23 luglio 1857 in S. Miniato, per chi voglia intendere l' interno sviluppo, la natura e le caratteristiche dell'arte carducciana, è, benchè non sembri, d' *importanza capitale* e merita uno studio accurato.

Quello che per altri può essere oziosa pedanteria erudita, uno studio cioè dell'opera giovanile come avviamento a ritrovare il poeta maturo, è invero ricerca essenziale pel Carducci.

Il *Giorno* e le *Odi* le capisco anche prescindendo dalle *Rime* di Ripano Eupilino ; nè la *Basvilliana* richiede uno studio preliminare delle prime rime frugoniane e arcadi dell'abate Monti : così come la *Canzone all' Italia* e al *Monumento a Dante* non ha nulla a che fare con *Silvia* e *Le Ricordanze ;* ma non so se le *Odi Barbare* non appariranno un fatto capriccioso e insignificante o per lo meno un problema sospeso, senza soluzione, a chi non ne domandi la ragione d'essere nelle tendenze e negli intendimenti del Carducci ventenne e nella storia di tutta la sua educazione letteraria.

E come si possono capire appieno certi caratteri e atteggiamenti dell'opera sua, se non mediante un'esplicazione genetica, risultante dall'accurata analisi del

loro sorgere, svilupparsi, fissarsi attraverso la prima attività?

Ci son dei casi in cui l'opera matura di uno scrittore si volge in direzione diversa o contraria dall'opera giovanile e questa non rappresenta se non un periodo transitorio che il poeta poi supera o dimentica o disconosce. Tale il caso di Parini, Monti, Manzoni.

Altre volte i primi tentativi non son che *canovacci* di temi svolti, senza significato e senza impronta individuale, e non valgono più di un «*piano di studi*» (come quelli che ci restano del Foscolo e del Gioberti) a mostrar l'educazione e il tirocinio artistico-letterario di uno scrittore.

Ma l'opera del Carducci è dritta, lineare, semplice, consequenziaria; tutta l'opera non è se non sviluppo, rinvigorimento, applicazione di quello ch' Egli sentiva e voleva, odiava e amava da giovane. E allora si comprende come nella sua prima produzione si abbia la chiave per introdurci nell' interno del suo spirito.

Tanto più che i suoi primi tentativi non son puri e semplici imparaticci; scolastici zibaldoni, come parrebbe a prima vista; ma espressione caratteristica, precisa, di tutta la sua personalità; affermazione pedantesca, ma recisa e completa.

Pochi giovani riescono a improntare di sè le loro prime opere, con sì profondo suggello, a rivelarvi tutta la loro natura, come il Carducci ventenne.

Se non che bisogna chiarire per intanto un eventuale equivoco. Quand'io dico «*personalità*» non intendo parlare di *personalità artistica*, (questa anzi manca quasi del tutto nelle prime *Rime*); se così non fosse, gli *Juvenilia* sarebbero sullo stesso piano delle *Odi Barbare*; il Poeta si sarebbe affermato fin dai vent'anni e non avremmo che da studiarlo ivi come tale.

Io intendo una *personalità civile, letteraria, psicolo-*

gico-morale che rappresenta il fondo spirituale del futuro poeta; tendenze, sentimenti, atteggiamenti che costituiscono il sustrato grezzo, lo scheletro e l'architettura di tutta l'opera sua.

Il Leopardi di 30 anni non è più quello di diciotto o di venti. Il Manzoni degli *Inni* non è quello dei versi *In morte di C. Imbonati*, del *Trionfo della libertà* o dell'*Urania;* ma il Carducci adulto non ha ideali, amori, tendenze, sentimenti e mète diverse da quelle di 22 anni; il Poeta delle *Odi Barbare*, insomma, psicologicamente e letterariamente considerato, è quello stesso delle *Rime di S. Miniato*, con maggior finezza e chiarezza, perfezionamento e organicità, ma sempre quello: un *Carducci maggiore.* Tanto è vero che, lungi dal trascurare e gettar nell'ombra quella sua produzione primaticcia, come il Parini, Monti, Foscolo e, specialmente il Manzoni, sentì il bisogno di ripresentarla con una certa ostentazione, in tutte le edizioni posteriori, come quella pistoiese del '68 e quella del Barbèra del '71 e del '78 e nell'edizione elzeviriana del 1880 (*Juvenilia*) e 1881 (*Levia Gravia*) quasi preludio e ragione esplicativa di quello che fece poi.

Ho detto che nelle prime poesie del Carducci manca una vera e propria personalità artistica; e s' intende facilmente. Un giovane che invece d' interrogare sè stesso, si dimentica, assorto nello studio degli altri; e sentendosi vuoto e secco d' ispirazione va a caccia di immagini, di emistichi e movenze di Dante, Petrarca, Leopardi, Foscolo, Parini, Orazio, Virgilio, Tibullo, ecc. e ad accattare concetti e sentimenti e giudizi altrui, che invece di affermare i diritti assoluti del suo spirito e della sua libertà, pone come canone essenziale l' imitazione e l'asservimento a modelli prestabiliti; e si preoccupa, più che d'esprimer direttamente ciò che lo scalda e perturba, di *ricalcare*, da ogni parte della letteratura nostra, della latina e della greca, potrà dar saggio del suo gusto, della sua bra-

vura tecnica, della sua potenza assimilatrice, delle sue predilezioni letterarie; ma non imprimerà il suggello di sè nell'opera sua, e resterà quindi al di fuori dell'arte e della poesia.

Ciò che verrà fuori da tale atteggiamento sarà *veste letteraria*, non *espressione* artistica vera e propria.

Egli si esprime infatti solo *frammentariamente e indirettamente*, come per bocca altrui, riprendendo dagli altri gli atteggiamenti che si confanno alla sua natura.

Rivelando così di sè, solo una parte: quel che di sè trova negli altri.

Avremo perciò, ben s'intende, non la *forma* del suo spirito; ma un modo poco adeguato e fittizio e impreciso di espressione indiretta.

Se leggi di continuo *Juvenilia* e *Levia Gravia*, hai l'impressione come di un *florilegio* dei luoghi comuni e delle speciosità delle letterature classiche.

Raccoglie le briciole dei grandi e anche, con molto strame, i fiori della letteratura. Una specie di *Fior di rettorica* e formulario scolastico della tradizione.

Non v'è infatti poesia che non ti ricordi alcuno dei più grandi nostri autori e degli antichi.

Noi sappiamo che tutto questo (e lo mostrerà l'opera posteriore) non dipende da scarsità d'ingegno e da temperamento negato all'arte: ché anzi è pregno di significato: è ostentazione ed esasperazione di scuola, restrizione voluta, imperativo di certi postulati letterari deliberatamente imposti al suo spirito e, almeno nelle intenzioni, opera superba e sdegnosa di reazione e di restaurazione. Ma del valore di ciò vedremo poi; ora notiamo il fatto: questa predominante preoccupazione letteraria; e diciamo che da tale atteggiamento pedantesco e scolaresco non poteva venir fuori dell'arte e della vera poesia.

C'è mancanza assoluta d'ispirazione diretta; genuina, immediata, autentica; mancanza di vita soggettiva e originale.

Non ci troviamo dinanzi a un giovane ridondante di passioni, di sentimenti, che si espande, ma dinanzi a un letterato che proclama i suoi gusti, i suoi intendimenti, il suo programma e che si raggrinzisce, per deliberata volontà, in un pedante.

Di qui un' impostatura falsa, uno snaturamento letterario e convenzionale di tutto il suo sentire, e un non so che di anacronistico e di grottesco, che ci fa sorridere leggendo, e pensando con meraviglia per quali vie e da quali lontani inizi il Carducci si sia affermato.

Tanto per chiarire: parlerà e canterà d'amore e farà sonetti sulla falsariga del Frescobaldi, del Guinizzelli e sulle orme del platonismo di Ph. Desportes, sul verismo, figuriamoci, di Tibullo, di Properzio, o di Giovanni Secondo; vorrà fare una *laude* e imiterà Lucrezia Tornabuoni (1), vorrà cantare una santa e senza alcun commovimento religioso, metterà insieme, invece di un simbolo e di una figura del Cristianesimo, un *rinfattocciamento di forme e di frasi paganeggianti.* Come quella Beata Giuntini, trasmutata, sulle orme oraziane, in una specie di *Magna Mater* o di *Cerere* che ricorda quelle curiose *contaminazioni* che circa un ventennio prima veniva facendo il buon Mamiani con i suoi *Inni sacri*. *Sacrilegio rettorico* di cui il Poeta stesso non poteva più tardi non riconoscere l'assurdità.

Abbonda nel libretto la poesia patriottica, civile; ma invano cercheresti in essa l'espressione e l'emanazione di una coscienza politica e civile formatasi dall'analisi della realtà storica che circonda il Poeta. C' è invece una coscienza nata dai libri e modellata sullo spirito di mezzo secolo prima, imitazione

(1) Cfr. *Juvenilia*, LXIV. Per il raffronto cfr. A. Meozzi, *Il Carducci Umanista*, S. Sepolcro, Buoncompagni 1914, pagina 96.

anch'essa di vecchi schemi. Non importa che le condizioni siano radicalmente cambiate! L'Italia del 1857 non è più quella della Santa Alleanza e del 1818. Tanto eroismo di pensiero e di azione ha cancellato i vecchi obbrobri, gli italiani son desti e la coscienza nazionale risvegliata. Il *Primato* del Gioberti ne ha ingigantito il sentimento fino alla boria; siamo agli albori della rivoluzione.

Eppure negli *Juvenilia* in fondo non troverete altro che il tabaccoso lamentare sulla patria avvilita e le solite geremiadi del 1818 sull'*antico torpore* dell' *itale genti.*

Atteggiamento astorico e anacronistico il quale, più che nell'esigenze di una purificazione morale, trova ragione esplicativa nella consuetudine e nell' imitazione letteraria. Par di sentire un vecchio in questo giovane!

Così, se canta il mondo pagano, tirerà in ballo tutte le rifritture mitologiche e tutto il ciarpame de' bassi fondi della tradizione accademico-classica, l' *ignito Flegone, L'orcasia vergine, Amicle* e *Clizia.* Par d'essere nel settecento, al classicume del Parini, del Monti e del Foscolo. Sembra che il Carducci, per portare in avanti, come portò, la nostra poesia, abbia dovuto prendere la rincorsa, come chi fa un salto, e rifarsi addietro. Fuori della vita dei libri, Egli ha anima vuota. Ciò che lo riempie e vivifica il suo spirito è una preoccupazione letteraria; un programma, con sentimenti che son unicamente *ardori* o *febbre,* come Ei dice, puramente di studioso o di scolaro. Anche la sua coscienza morale s'inquadra deformandosi in un formulario letterario; c'è una certa austerità e sdegnosità morale che ben risponde al suo temperamento, che è sentita veramente, lo sappiamo, ma che nei versi giovanili è contraffatta da un'espressione convenzionale, e da tirate contro il *profano vulgo,* contro i *tiranni,* e i potenti e le illustri porte che ricor-

dano, volta a volta, l'imitazione d'Orazio, del Fantoni (1) e del Parini.

Ripeto, la vita del giovane Carducci è vita di studioso e di scolaro.

Odio contro il romanticismo, amore pel classicismo, mitologia inclusa, ammirazione dei grandi, amor di patria, intransigenza nazionalistica, propositi di vita integra e pura, ecco il contenuto del suo spirito e l'argomento dell'opera sua.

Ora si può trarre poesia e grande poesia anche dalla letteratura e dalla storia, e il Carducci poi lo dimostrerà; ma nei primi tentativi non ci riuscì, perchè in essi la letteratura e la storia restaron erudizione e non divenner vita e sentimento; rimasero quindi critica, dissertazione, polemica non poesia.

Riuscì invece a dimostrar buon gusto, piena cognizione della lingua, sapiente maneggio del verso, sapienza metrica e ottime qualità di assimilatore e di rifacitore; riuscì insomma ad acquistare quelle abilità e doti che sono i preliminari della preparazione per un grande artista.

Egli si è impratichito, con bravura e sveltezza, di moltissime forme metriche; sa fare a perfezione il sonetto del *dolce stil nuovo* come il sonetto foscoliano; la ballata trecentesca, e l'ode oraziana-fantoniana e la canzone petrarchesca e leopardiana.

Con una minuziosità ed accuratezza mimetica che mostra tutta la gioia e il compiacimento che prova nell'imitare. Egli non si preoccupa tanto di ciò che deve dire quanto del *come* dire e della conformità o no ai suoi modelli. Scriveva nel 1855, mandando al Chiarini una sua canzone: « La canzone.... tiene nulla di buono del suo autore, *se non la volontà di tentare la maniera italiana di Dante e Petrarca ritemprata col*

(1) Cfr. ad es. l'*Ode:* Musa d'inganni e di *viltà nemica.*

far di Leopardi » (1). Tutto questo, s'intende, non ha nulla a che fare col poeta; in ogni modo prepara l'artista.

È una specie di tirocinio che si poteva fare anche diversamente, come il Leopardi ed il Foscolo: col tradurre, ad esempio. Il Carducci preferì farlo coll'imitazione ch' Egli elevò a cànone di metodo e che riempìe siffattamente l'anima sua da sostituire, come abbiamo visto, l'ispirazione diretta. Egli è un po' come i cinquecentisti, imitatore per natura, per educazione e deliberato proposito, e tale si mantenne in certo senso anche da vecchio; *classico* in questo e umanista sempre. Il che se lo preservò dapprima da contatti eterogenei, equivoci e dannosi, gli nocque in quanto ritardò la sua maturazione e lasciò poi nell'opera sua morti residui.

Ho detto che le prime poesie carducciane son lavoro di continua ricalcatura. Ma bisogna intenderci; che c'è differenza tra imitazione e imitazione, tra il meccanicismo che è quasi trascrizione e la imitazione, come diceva il Leopardi, che *mostra ingegno*, che è *scelta* e lavoro di cesello e quindi arte. Non è che togliendo dagli *Juvenilia* tutti gli emistichi, i concetti, le immagini leopardiane, oraziane, dantesche, ecc. non restino che le pure frasi di legamento grammaticale, un fondo insignificante di parole e di cuciture. Non è sutura meccanica ma giuntura e cesello e ritessitura e riallacciamento di fili come di un ricamatore o d'un arazziere, e quindi lavoro intimo e sapiente.

Parafrasi e rifacimento che mostra uno spirito assimilatore, vigile e attivo che adatta, integra, sottolinea, calca e colorisce con forze e attitudini talvolta prodigiose.

Troviamo una *scala* e come una *gamma imitativa.*

(1) Cfr. *Epistolario* I, 26.

Con gradi di valore differentissimo e taluni anche di grande valore. Darò degli esempi. Alcuni tra centinaia. Quand' io leggo il verso: *Ma di speme atteggiato e di dolore,* penso che è ricalcatura e quasi direi ricopiatura del dantesco: « *Di lagrime atteggiato e di dolore* » (*Purgatorio,* X, 78).

Il Monti, almeno, nella *Mascheroniana* (V, 225) l'aveva arrotondato! Ma qualche altra volta è lavoro complesso e riflesso, non risecatura e quasi trascrizione meccanica; e allora si ha solo evocazione d'andamenti ritmici. Il verso ad esempio:

De la sua cilestrína ísola Ulisse

ha rifoggiata la sua accentuazione sul notissimo foscoliano:

Baciò la sua petrósa Itaca Ulisse

Infine (e questo è il grado più alto) l'imitazione non si rivolge ad elementi materiali e traducibili (frasi, movenze, immagini, suoni), ma a tutto uno speciale atteggiamento dello spirito, a un non so che di peculiare e quasi inafferrabile che costituisce l'anima o, come il Leopardi dice, lo *stile* dell'autore imitato.

. . . . furore
quindi ed amor nel petto procelloso
surgono a gran tenzone e vince amore
ond' io fremendo e sospirando poso.

Dove non senti reminiscenza o richiamo particolare nè delle *Grazie* nè dei *Sepolcri,* e pure c'è tutto Foscolo.

E allora non si chiama più imitazione ma *assimilazione.* Riproduzione, con profondo senso di simpatia, di tutto il fare, di tutta la *maniera,* nel suo significato più intimo e migliore, di un autore, di una scuola, di un secolo. I due canti: *La bellezza ideale* dedicata a

Geremia Barsottini (1) e *Ultimi inganni* dedicato a Francesco Donati (2) son in questo genere qualcosa di perfetto. Non ci sono residui grezzi nè di Dante, nè di Cino, nè del Frescobaldi, ma v'è tutto il loro colore, e direi, il loro *sapore* e la loro intonazione. E così di alcuni sonetti (3).

Solo rare volte l'imitazione ostentata, calcata, cade nell'esagerazione:

> *E degno è ben, però che a te potei*
> *chinar l' ingegno altero, integro, eletto*

dove il tono tra foscoliano e alfieriano eccessivamente teso, degenera nella parodia. Qualche volta poi infine l' imitazione appare elaborata da così sapiente processo assimilativo, che è difficile segnare il limite descriminativo dalla vera e propria creazione. E allora, se imitazione dobbiamo chiamarla, è da convenire ch'essa sta alla pari come valore artistico (cosa che non avviene in tutte le imitazioni) col modello imitato.

Ecco un graziosissimo bassorilievo (in *Rime*, p. 88):

> . . . . *Un drappelletto*
> *di garzoni e fanciulle (avevan bianco*
> *il vestimento e lauri in pugno avvolti*
> *de' la mistica lana) intorno al vate*
> *stringeasi con amor* . . . .
> *E l'adducean per mano. Egli passava:*
> *gli ondeggiavan di popolo le strade;*
> *e le madri accorreano, i pargoletti*
> *protendendo al poeta* . . . .

Questi versi posson richiamare sì alla mente l'accenno famoso ad Omero errante del Manzoni nel carme

(1) *Rime*, pag. 55: *Amor mi sforza di dover cantare.*
(2) *Rime*, pag. 62: *Luce d'amore che il mio cor saluta.*
(3) Cfr. ad es. i son. III, IV della raccolta:

> *Questa è l'altiera giovinetta bella —*
> *O nova angela mia senz'ala a fianco.*

per l' Imbonati (1), ma non diremmo però che restino ad essi inferiori e tanto meno che ne costituiscano una ricalcatura. E quest'altri, vichiani di concetto e foscoliani di forma, reggono il paragone dei migliori « brani » delle *Grazie* (in *Rime*, p. 84):

> . . . . *fuggendo*
> *per la gran selva della terra, il nato*
> *de la donna ululò già coi leoni*
> *a la preda cruenta. Indi con vitto*
> *ferin la vita propagando, incerti*
> *videsi intorno i figli; e lui cedente*
> *de la materia a le vicende eterne*
> *l' immane salma, per lo gran deserto*
> *dilaceraro i lupi.* . . . .

Tale l' imitazione del giovane Carducci, capace, come abbiamo visto, di mettere in azione forze di artista squisito e di creatore, se pure indirettamente, per via riflessa.

Forze embrionali di vero poeta che, salve poche eccezioni (2), son anche sempre accompagnate da no-

(1) Versi 189-196: *In morte di Carlo Imbonati.*

(2) Cfr. il v. « Rompan su d'oltre mare, d'oltre monte - barbari nuovi ». Dicitura impropria nata forse dalla seduzione melodica del verso. Meglio nelle ediz. posteriori: « *Rompa* su d'oltre monte, d'oltre mare

barbarie nuova ».

Parimente:

> . . . . *fra il cieco errante*
> *Vulgo, onde il bello italo nome* è basso

poi corretto:

> *Che il bel nome latino ha volto in basso* ».

E calpestin le sacre al vento date, *ossa di Dante* — Espressione, se non contraddittoria, poco precisa. Se al *vento date* vale come di solito: *disperse*, il verso non ha senso; se vuol dire *che le bagna la pioggia e muove il vento* non è nè preciso, nè chiaro.

tevoli pregi, diremo così, rettorici: purezza e precisione di schietta italianità, abilità metrica, proprietà e convenienza rara di espressione, forbitezza, eleganza.

Per questo possiam ripetere, come fu detto, che in quel libretto il buono è più del cattivo e accanto a quei difetti che col tempo si perdono, compaiono pregi e attitudini che col tempo non si acquistano; qualità potenti e ben disciplinate, tali da costituire indizi certi di un grande artista.

Quello che manca l'abbiamo già detto: originalità, spontaneità, vita intima.

Ma quante parole per dire che gli *Juvenilia* non son documento di poesia e che scarso è il loro valore artistico!

Quello invece di cui pochi si rendono conto, e che ora noi vogliamo mostrare, è il loro valore cioè da un altro punto di vista. Ci son libri di giovani in cui si dimostra subito, a prima vista, bell'ingegno, buone qualità letterarie, buon gusto, ma manca loro una fisonomia propria, manca fede, forza, chiarezza d'intendimenti; libri amorfi di cui ci si sbriga con una lode generica e convenzionale.

Il libro del Carducci non è di questo genere. È il contrario: è libro personalissimo, nella sua *apersonalità artistica* e in questo senso, *originalissimo e pieno di poesia*. Se mi fosse lecito un paradosso, direi che è pieno di poesia *inespressa;* vibrante d'un dinamismo poetico che è fede, volontà, entusiasmo e ammirazione.

È un'affermazione letteraria potente e recisa con tutta l'energia e la crudezza del suo temperamento. Si sente che l'autore di quel libretto non è un *povero untorello* e che sarà capace di mettere a soqquadro la vecchia repubblica letteraria. E i contemporanei lo sentirono!

Le beffe e gli sbertucciamenti che ebbe, logici e meritati dal punto di vista d'un critico del 1857, sono il suo titolo d'onore. La reazione ne misura l'azione.

Perchè è un libro pieno d'anima e d'ardore e di quelli che scuotono con violenza l'opinioni e il sentire altrui; e non poteva quindi non suscitare fin da principio violenti contrasti.

Sotto il pedante e il gufo c' è un giovane che sa cosa fa, dove va e dove mira, ciò che vuole e non vuole, cosa gli occorre per l' intento, e ha coraggio, forza e fede.

È da questo punto di vista storico-psicologico-letterario che va guardato quel libretto. Qui la sua grande importanza ed il suo significato.

Il Carducci, abbiamo detto, in quelle sue prime poesie imita sempre, anche quando dovrebbe lasciar libera la via al suo sentimento.

Imita falsando tutto sè stesso come quando ama attraverso Tibullo e i trecentisti o canta la patria attraverso le forme leopardiane.

Donde una poesia patriottica, morta, vuota, anacronistica. Le canzoni del Recanatese per quanto nate, quanto allo schema letterario, sulla falsariga del vecchio patriottismo, dalle vecchie risonanze del Petrarca, Guidi, Filicaia, avevan un addentellato alla realtà della storia d' Italia, esprimevan e rappresentavan le condizioni dei tempi e si spiega che facessero fremere i giovani ed i generosi, i Carbonari e le avanguardie della nostra rivoluzione; ma le odi del Carducci non potevan commovere se non una schiera di *amici pedanti*.

C' è solo in esse il fàscino di parole e di frasi ben lucidate sotto una sapiente ricalcatura, per il resto è roba morta e fuori anche delle passioni contingenti dei tempi. Specialmente da Orazio non trae che un lavoro di lucido simile molto a quell'orazianesimo di moda sullo scorcio del 700 di cui il Cerretti, il Paradisi, il Lamberti e il Fantoni sono i classici rappresentanti.

Questa del Carducci è insomma una specie di falsificazione letteraria. Nondimeno da questa falsificazione che

Egli fa di sè stesso come poeta e come storico scaturisce una potente affermazione del letterato, con tutti i suoi gusti, le sue tendenze, le sue preoccupazioni e i suoi intenti.

Egli imita Leopardi, perchè è classico; Orazio, Virgilio, Dante, Petrarca perchè padri dei classici.

Te con le tenui miche d'Orazio — crebbe la pallida musa
[del Lazio
A te quell'aere parve bastante — che respirarono Ariosto
[e Dante.

Per questo la sua imitazione assume un profondo significato letterario. Non è solo cilicio di scolaro, ma metodo di tirocinio. D'altra parte non è *eclettismo,* quell'eclettismo pauroso e dubbioso così frequente nei giovani che non hanno ancora trovato la via propria e che rivela assenza di personalità, anche se dimostra prudenza e buon gusto. Non è accozzaglia di autori, di forme, di tendenze e di caratteri disparati; ma è scelta, selezione accurata e rigorosa che implica già una valutazione, un orientamento e una coscienza letteraria preliminare. L'imitazione carducciana è violenta attrazione e violenta ripulsione. È di qui che si vede il suo ingegno.

Egli imita, ma dietro ad un certo criterio d'arte tutto suo. V. Hugo diceva di sè, quasi a titolo di lode: « *J'admire tout comme une brute* ». Il Carducci dice dei primi suoi anni: « *Ammiravo tutto, cioè non capivo nulla* ».

E parlando della letteratura ha ragione, dato che in questo campo l'ammirazione stia in rapporto inverso della propria sensibilità. Ma poi non era manco vero che ammirasse tutto, almeno al tempo di cui parliamo.

Ora anzi si dimostra spirito restrittivo, chiuso e poco espansivo. Orazio, Virgilio, Dante, Petrarca, Foscolo, Parini, Leopardi, e pochi altri.

Questo esclusivismo, dati i tempi, segna già un programma. Nato in tempo di secessione e di lotta, prese subito il suo partito. C'erano due riviere, due tendenze in cui lo spirito letterario pedantesco divideva le forme dell'arte e del sentire, e il Carducci ne scelse subito una e fu classico, classico fino in fondo, fino all'esagerazione, con tutti i dogmi e le esagerazioni e le restrizioni di scuola.

Egli è un *reazionario* e crede nell'efficacia salutare della reazione. E quando i romantici affermavan l'assoluta libertà dello spirito e dell'ispirazione e, conforme al proclama rivoluzionario della *Préface* famosa del Cromwell di V. Hugo, volevan metter il martello sulle teorie e le poetiche, disconoscere regole e modelli, Carducci sentì il bisogno di coibizione e di disciplina e predicò come canone l' imitazione, pure in quel senso rigorosamente accademico e letterario che costituiva la natura, o meglio il lievito bacato della tradizione classica.

E mentre si gettava in discredito la mitologia, come vecchiume non più rispondente alla realtà e al sentimento moderno, Egli si riprende con amore questa proscritta dell'arte e si dà a rifriggere i cavolacci dei vecchi miti con un *furore* ed una esaltazione, che dagli umanisti del 400 in poi è difficile trovare nella letteratura: « Io non iscrivo mitologia, scriveva al Chiarini, per imitazione, perchè sia uno scolaretto, ma perchè credo che vera poesia, hai inteso? Vera poesia non sia che là ». E poi: « Sì, sì, viva Apollo, Febo lungi operante, Patareo e Cinzio e muoia chi dice di no ». (1). Ho detto che il Carducci è spirito chiuso e restrittivo. È questo un altro suo atteggiamento antiromantico. È noto come carattere e forse principale merito di quella scuola era stato un movimento d'espansione storico, letterario, tendente ad allargare e vi-

(1) Cfr CHIARINI, *Memorie*, 326.

vificare l' ispirazione, mediante ampi contatti con le letterature straniere.

Il Carducci per antagonismo e recrudescenza classica, sente il bisogno di isolarsi.

Mai, in tante e così varie reminiscenze, una che sia derivata da autori stranieri.

Accecato dal suo *furor italicus*, chiama barbarico tutto ciò che è straniero e s' indraca con eroici furori nella lettera al Gargani (1) contro l' *infamissimo secolo intedescato, infranciosato, inglesante, biblico, orientalista* ». Quella rivendicazione della nazionalità di fronte alle numerose influenze straniere che del resto anche i romantici, per non dire del Leopardi, affermavano, es. Giusti (2), Guerrazzi etc., e che in ingegni più calmi, ad es., in quegli stessi anni, il Nievo, acquista il sapore di cordiale satira (vedasi la finale delle *Scimmie Milanesi*) assume nel Carducci, per una specie di elefantiasi letteraria, le forme più curiose del parossismo nazionalistico. In esso Egli poggia la sua grandezza: « *mi sento grande appunto* perchè abbrucio di uno spregio *grandissimo, immenso, sovrumano per tutto quel che è forestiero* ».

Arrivato così alle più crude esagerazioni e intransigenze, il sentimento di nazionalità diventa isolamento violento e assoluto. Chiusi gli occhi e gli orecchi Egli non trova quasi altro, nella letteratura europea e mondiale, da ammirare, se non la nostra tradizione patriottico-classica. Basta l'amor patrio per ingigantirgli i pigmei, e idealizzargli anche i fiacchi e i cortigiani. Tale il caso di Metastasio inalzato nel suo concetto, mercè « *l'amor di patria, divino sublime ce-*

(1) Pubblicata dal MORPURGO nel *Marzocco*, 14 febbraio 1907.

(2) Cfr. nelle lettere all' Orlandini le tirate contro i « *libracci* » stranieri e nel *Brindisi* le ironie contro le *straniere salse* e la *pellegrina lue* dei vocaboli.

leste (1) che è nell'Attilio Regolo, all'altezza di Shakespeare!

Diremmo che questo giovane ami quasi fare il deserto intorno a sè, per meglio concentrarsi nell' idolo suo, come gli asceti.

È un fanatico, e quando scrive agli amici par che predichi le *Crociate* e la *Lega Santa* della letteratura. « Vorrei, Egli scriveva al Chiarini (2) a proposito di *Fiori e spine* del Bracci, vorrei che fra noi facessimo un giuramento, di non lasciare impunito qualunque libretto di poesia sia per venir fuori da oggi in poi. E sosterremo, *finchè morte ne segua, la scuola antica.* Così che anche non potendo eseguire l' intenzione nostra, ci valga e ci basti l'onore dell'aver protestato francamente, giovani e soli, contro un'irruzione straniera nelle lettere, peggiore dell' irruzione straniera armata, nel paese ».

Puerilità, dirà qualcuno, ma è di queste puerilità che talvolta si nutre la fede dell'artista.

Come si vede, il romanticismo fu per Carducci come la sintesi dei suoi contrari, il polo negativo del suo orientamento spirituale e letterario, di tutta la sua natura, insomma; romantico per Lui fu press'a poco come *arcade*, e *metastasiano* per l'Alfieri, simbolo di ciò che si odia e che ripugna alla propria natura. Nè minore di quello dell'astigiano è l'odio, e l'ardore di combattimento del Carducci. *Arcadi, castroni, scellerati* (3), *traditori* della patria gl' individui; *arcadia, scrofola, mollichiccio* la scuola. Tutto il male vien dal romanticismo.

Financo la corruzione dei costumi, la mala moralità (4).

(1) Cfr. la sopracitata lettera al Gargani.
(2) Cfr. pagg. 62-3.
(3) La scellerata astemia — romantica famiglia.
(4) Cfr. il 1° discorso della « *Giunta alla Derrata* ».

Queste le convinzioni o meglio i paraocchi con i quali il Carducci e gli *amici pedanti* giudicavano la letteratura italiana e straniera.

S' intende facilmente quali dovessero essere i loro giudizi, quali fraintendimenti e capovolgimenti d' interpretazione critica dovessero derivarne.

Nondimeno non c' è da stupirsi degli appunti insolenti fatti al Manzoni, al Tommaseo, al Cantù e se sono messi quasi in un fascio col Giotti e col Bracci, nè da ridere se Goethe è detto *freddo, egoista, imbecille,* ed *ipocrita* il Lamartine, *delirante* V. Hugo, Shakespeare inferiore al Metastasio. Questi, che costituirebbero imperdonabili errori e deficienze in un libro di letteratura e di critica, diventano titoli di onore nella *Diceria* e nella *Giunta alla Derrata.*

Quando se ne capisca l' intimo significato di polemica, di sfida, di ostentazione di scuola, di reazione. Allora non c' è che da ammirare la coscienza, la fede, l'ardore, il coraggio, che saranno poi le doti fondamentali dell'uomo maturo e del poeta. Son come i segni di quella prepotente allucinazione letteraria, di quel fanatismo scolastico che resse, governò e nutrì tutta la sua produzione fino al 57 ; segni che nelle *Rime* di S. Miniato specialmente si manifestano con ingenua ma così caratteristica violenza. Considerate da questo punto di vista, esse acquistano quell' importanza psicologico-letteraria che dicevamo.

Importanza, s' intende, per noi che giudichiamo a *posteriori* e mettiamo in relazione il poeta del 1857 col poeta delle *Odi barbare,* delle *Rime nuove* e *Rime e Ritmi.*

Ma i contemporanei, che non erano profeti, guardarono il libretto da un altro punto di vista. Lo considerarono come documento d'arte e, ben s' intende, che come tale lo trovassero sfornito d'ogni valore.

Come dovesse loro sembrare grottesco, anacronistico il contenuto e la forma dell' ispirazione, e come

anche, da questo punto di vista, quelle grezze, puerili manifestazioni della personalità del Poeta, che han per noi tanto valore e ci attraggono quali ingenue manifestazioni di un fanciullo, dovessero loro sembrare nauseose e presuntuose esaltazioni di scolaruccio pedante.

Solo i più acuti, quali il Guerrazzi, il Conti, il Mamiani, ebbero l'acume di ascriver a merito in quei primi tentativi anche gli elementi extra-artistici, quella forte pulsazione di vita e di fede, e di presagire quindi in qualche modo i futuri destini del Poeta. Gli altri negarono al Carducci esordiente ogni pregio e ogni attitudine di poeta. Perchè se la sua produzione giovanile si considera come opera d'arte, la questione è bell'e finita.

Si potrebbe classificare senz'altro, con le parole del Sainte-Beuve a proposito del Boileau, « buffa redazione di un codice poetico abrogato ».

Ma se si osserva dal punto di vista storico e in relazione all'opera futura, acquista un pregio considerevolissimo.

Intanto vediamo che il Carducci s'era accorto, come osservava il direttore dello *Scaramuccia*, che la letteratura aveva preso un falso indirizzo e che occorreva un rinnovamento, ma che questo non poteva derivare dai postulati del romanticismo intesi restrittivamente. Non capì, quello che capirà poi, come l'arte nuova dovesse nascere da un riconoscimento e da un allargamento e superamento dei canoni romantici ; ma ebbe il merito di affermare per intanto i diritti di vita di tutta una tradizione che il romanticismo disconosceva ; di riaffermare qualcosa contro una negazione assoluta ed esorbitante. E di riaffermarlo, giovane com'era, non come il Monti, in nome della letteratura pura e semplice, ma con un significato più profondo e più ampio, come un atteggiamento spirituale che non può morire ; cosa che poi Egli dimostrerà con tutta l'arte sua av-

venire. Il romanticismo, passando attraverso il filtro di intelletti mediocri, era divenuto a sua volta restrizione pedantesca e, nel suo programma positivo, poco più che una volgare ricetta per un'arte falsa e contraffatta.

Perciò in questa riaffermazione, in questo riconoscimento dell'impossibilità di sviluppo del romanticismo inteso come «scuola», il giovane poeta si trova all'unisono con una numerosa schiera di menti elette, e rappresenta una tendenza di reazione che s'era sviluppata da parecchi anni pure nel seno della stessa scuola romantica.

Gli stessi romantici ne cantavano l'esequie. Il Mazzini, ad es., che nel '28 aveva rimbeccato il Botta dell'accusa di *traditore* lanciata contro i romantici, fin dal 1837 considerò il romanticismo come spento.

E ritrovando attraverso gli amori Foscolo-Leopardiani, le fonti del classicismo, conveniva, come diceva del resto anche il Manzoni, che era stato più negazione che affermazione, che aveva emancipato l'intelletto, ma non l'aveva avvivato e ch'era perciò impotente a dare una nuova letteratura (cfr. MAZZINI, *Scritti letterari*, III, 182). Ma anche prima del 1831 il Tommaseo, altro paladino della nuova scuola, trovava strano che si parlasse di *classicismo* e di *romanticismo*. E proprio nell'anno stesso in cui il Carducci pubblicava le sue *Rime*, un altro romantico, il Tenca, parlando del Teatro di Sofocle tradotto dal Bellotti, diceva parole che posson sembrare come un'approvazione indiretta degli intenti carducciani: «Già non è vano lo scorgere come, al chetarsi delle contese letterarie, si torni adesso con maggior avidità alle sorgenti del bello da cui parve volesse distorci l'odio delle servili imitazioni» (1).

E altre sconfessioni della «scuola» così come s'era

(1) TENCA, *Prose e poesie* scelte a cura di T. Massarani, Hoepli 1888, vol. II, pag. 6.

venuta manipolando nel guazzabuglio polemico dal 1815 in poi, troviamo negli scritti del Giusti (1), del Balbo (2), dello Scalvini e altri. Senza contare poi gli assalti dei *classicisti* veri e proprî come il Botta, Mamiani, Niccolini, Gioberti e Giordani.

Il Carducci adunque non era un solitario, la sua tesi generale anzi non era che l'espressione di un' opinione divenuta quasi comune dal 1830 in poi.

Ciononondimeno la sua opera giovanile dà l' impressione di qualcosa di personale e di caratteristico.

E questo è dato dal modo con cui combatte il romanticismo. Nell'angustia dei limiti in cui ingaggiò battaglia e nei mezzi di lotta ch'egli adoperò, Egli credette, ed era errore critico fondamentale, che per rimettere le cose al posto, ci volesse opera di reazione e che questa dovesse farsi contrapponendo ricetta a ricetta, esagerazione ad esagerazione, intransigenza ad intransigenza. Così dopo che le contese dovevan esser chetate, e certi pregiudizi superati, per spirito di scuola Egli riporta la lotta nei termini della più acerba pedanteria.

L'errore fu di non aver capito che l'arte non è un organismo da curare o guarire con ricette o formule, e che la miglior reazione al romanticismo era quindi il suo superamento ; che bisognava uscire dalla *scuola* e non contrapporre, ripeto, *ricetta a ricetta*, sostituire un siero depauperato a un siero morto.

Le *reazioni* che si afferman nella storia e nell'arte non son quelle che generalmente portan questo nome (cioè transitorî e bruschi ritorni al passato, o *reversioni*) ma solo quelle nuove *istaurazioni* o creazioni che per maggior vitalità annullan le vecchie.

(1) Il Giusti nel '36 scriveva al Rosini che il romanticismo era e avrebbe dovuto esser più nel fine che nei mezzi.

(2) Fin dal 1836 scriveva che il romanticismo era un nome ch'ei sperava spento.

Come sarà appunto l'arte carducciana di poi, nè classica nè romantica, ma semplicemente « arte e poesia » ! Giovita Scalvini, fin dal 1829 (1) aveva detto delle savie parole : tanto più pregevoli, quanto meno era, in quel tempo, facile a dirne in argomento simile.

« Nascerà una nuova poesia la quale non sarà nè classica, nè romantica, perchè se la prima è da molte età senza vita, l'altra ha pure rovinato nell'abisso che gli ultimi anni del secolo XVIII hanno aperto tra la vecchia civiltà e quella che viene nascendo, da noi soltanto presentita ».

Così avrebbe dovuto ragionare press'a poco il Carducci, fuori di polemica, dir semplicemente a sè stesso : io non devo cercare la poesia classica o romantica ma sola « *la poesia* », dir quel che sento con libertà assoluta d'ispirazione, con forme spontanee immediate ; cercare impressioni fresche vive e renderle con sincerità e chiarezza, sobrietà, determinatezza di parole e d'immagini. E allora avrebbe veduto che per ciò è indifferente il medioevo o l'antichità, Apollo, Endimione o le Silfi e le Streghe. Allora le ire e le polemiche sarebbero sparite per dar luogo ad una concezione critica feconda di risultati artistici.

Ma questo era un atteggiamento troppo superiore alla sua mente in formazione e all'indole e alla coltura dei tempi. E si comprende come dovessero in Lui prevalere i difetti, gli impulsi e le inclinazioni di scuola: il suo spirito di contradizione, il deliberato proposito di opposizione, e tante altre ragioni d'ordine storico, sì da determinare quegli atteggiamenti eccessivi e violenti di scolaro e di reazionario. Come cioè solo nell'antichità Egli dovesse sentire la poesia, solo là la sua anima letteraria vibrasse, e il suo carattere si sentisse soddisfatto e la sua immaginazione riscaldata. *Evviva adunque Apollo!* con quel che segue.

(1) Cfr. *Osservazioni critiche* sui « Promessi Sposi ».

Questo è il primo atto di fede ardente e impulsivo con cui si appalesa l'opera carducciana nella nostra letteratura. Ed in questa impostatura intransigente va ricercato il significato della sua produzione giovanile e la sua nota caratteristica, e, direi, la sua originalità. La quale risalta anche di fronte all'opera degli altri classicisti: Giordani, Niccolini, Gioberti, Mamiani, appunto per maggior crudezza, ed ostentazione, ed esagerazione di scuola. Poichè il Carducci deliberatamente, a me pare, ritornò più addietro del giovane Manzoni, del giovane Leopardi, e più addietro anche del Foscolo, del Monti e del Parini. Il *Giorno* del Parini sembra di cento anni più moderno degli *Juvenilia.* È un classicismo, quello, che s'è impadronito della vita, che s'è piegato all'espressione più precisa delle più delicate raffinatezze del secolo XVIII, tutto mondanità e modernità, compenetrato anche da un sottile e malizioso spirito d'ironìa letteraria che rappresenta quasi la sua valutazione dinanzi alla coscienza moderna.

Il Parini, benchè classico, quando vuol descrivere un tramonto, si ricorda, come fu osservato, del sistema Copernicano:

Già sotto al guardo dell' immensa luce,
sfugge l'un mondo, a berne i vivi raggi
Cuba s'affretta e il Messico e l'altrice
Di molte selve California estrema.

Ma il giovane Carducci, che pur si vanta scolaro del grande lombardo, ritorna al *cocchio fetonteo,* ai *destrieri alipedi*, a *Eto, Piroo,* alle *dodici ancelle* e via dicendo.

Così, troviamo nel *Giorno* del Parini, i pranzi, le *soires,* il teatro, il giuoco del sec. XVIII, negli *Juvenilia,* l'ambrosia, e i *concili* degli dei. Questo giovane chiude le porte in faccia alla vita per una vita

letteraria di convenzione e di nessun tempo. Affettazione continua ed esagerazione costituiscono, ripeto, lo spirito della reazione carducciana. I romantici esagerano con le streghe, con le Silfi, gli angioli, gl' incubi e i succubi; il Carducci chiama per contrapposto gli dei dell'Olimpo.... Alle processioni di monache e di frati, come il Monti nel *Sermone sulla Mitologia*, il Carducci sostituisce le processioni ugualmente fantomatiche e decorative degli dèi e delle dee. Rifoggiando in sè stesso così, trent'anni dopo le discussioni, che sembravan aver esaurito e soluto il problema, con abilissimo trucco letterario, il prototipo postumo del classicismo, che i romantici avevano combattuto e che credevano d'aver definitivamente seppellito. E con una prosopopea ed ostentazione di scuola da sembrar *parodia*. Ma siccome parodia non era nell' intenzione del Carducci, che mostrava di prendere le cose sul serio, il libretto fu considerato come uno *scandalo* e condannato come una *anomalìa* dalla critica contemporanea. La quale, come abbiamo mostrato, non aveva poi per il classicismo tutto quell'abborrimento che il Carducci si immaginava. Lo stesso P. Emiliani Giudici infatti, lo stroncatore acerbo delle prime poesie carducciane, già fin dal 1845 nella sua *Storia delle lettere italiane*, non dissimulando un certo suo antimanzonismo che gli faceva accomunare in fascio: *innai, pecorai, versisciolti*, proprio come il Carducci, affermava di trovare stoltissimo *l'aborrimento per la cosidetta classica letteratura*. Non già dunque l' intonazione antiromantica, ma il sapore accademico e scolastico, l'*anomalìa letteraria* fu il capo d'accusa dei critici del 1857 (1) contro il libretto carducciano. Anomalìa non tanto rispetto

(1) Cfr. per queste polemiche i giornaletti del 1857-58: *La Lente, La Lanterna di Diogene, Il Momo, Lo Scaramuccia, Il Passatempo, Il Buon Gusto, L'Eco dei Teatri, Lo Spettatore, La Rivista Contemporanea*, ecc.

alle ultime degenerazioni del romanticismo prevalenti in quel tempo (chè anzi contro di esse cominciava a sentirsi un desiderio di reazione), ma anomalìa in sè, in quanto tentava di ripristinare, per mèro giuoco di scuola, un orientamento di già squalificato e delle forme definitivamente seppellite. E da questo punto di vista i critici d'allora avevano ragione. Aveva ragione, ad es., lo *Spettatore* di rimproverare al Carducci l'anacronismo del suo sentimento patriottico civile, emanante più dai libri che dalla vita e dalla realtà (1), curioso impasto del repubblicanesimo del Foscolo e dell'Alfieri con reminiscenze leopardiane e un *zin-zin* di boria nazionale che ci riporta al Gioberti. E pari diritto aveva Napoleone Giotti (2) di ribattere le geremiadi del giovane poeta sopra il *sopore delle itale menti*, ecc., col ricordo delle campagne del '48-49 e di tutta una schiera di nomi gloriosi e di martiri. E giustamente rimproverato e condannato in coro fu l'abuso della mitologia, la soverchia imitazione, l'ispirazione vecchia e *surannée*, la servilità dello stile e quasi del pensiero, tutti quei caratteri cioè che giustamente il Guerrazzi sintetizzò con la parola *pedanteria* (3). Una sola cosa però non riconobbero i critici ed ebbero torto; specialmente quelli, per partito preso, più passionali come, ad es., il Fanfani, l'Emiliani-Giudici e l'Orlandini. Non ebbero la serenità critica di ricercare, e l'acume di scoprire sotto quelle forme morte e scadute del classicismo convenzionale e dell'imitazione, la personalità dell'autore, netta, forte e

(1) Cfr. *Spettatore*, 1857, pagg. 387-388.
(2) Sempre nello *Spettatore*.
(3) Cfr. una lettera del Guerrazzi inserita nel *Passatempo*, 1858: «di questo giovane spero bene, solo che si spedantizzi o spedantisca». Cfr. anche CHIARINI, *Mem. di G. C.*, pag. 101. Così LUIGI ZINI (*Riv. Contemp.*, 3 giugno 1858) rimproverava al Poeta di ignorare il tempo suo e di essere restato greco-latino.

vigorosa, e trassero quindi sui destini del poeta un'illazione che i tempi dovevano recisamente smentire (1). Le prime poesie del Carducci sembrano, sì, pedantesche e retoriche, ma l'anima sua non è anima di pedante e di retore. La sua pedanteria non è *la naturale,* incosciente espressione di uno spirito arido, vuoto, insincero: non *è sua natura,* ma piuttosto una specie di corazza della quale, per bizza passeggera, ama di ricoprirsi. Non si accorsero quanto ardore e quanta fede, quanta passione fosse sotto il diaccio di quello scolasticismo, e non sospettarono quindi, sotto quelle spoglie di scolaruccio, un poeta di razza. Anzi affermarono e presagirono il contrario, aggiungendo alcuni, come il Fanfani, al loro errore critico, la prosopopea di letterati, a beffa del giovane che doveva beffarsi di loro. Ma quando si vogliono fare profezie sui giovani, bisogna distinguer bene l'apparenza dalla sostanza; quello che *fanno o scrivono o studiano* da quello che *sono.*

Bisogna misurarli *dinamicamente* non *staticamente,* e vedere anche quello che c'è in *promessa e in germe* nell'opera loro. Ma questa semplice valutazione discriminativa non seppe fare nessuno dei critici contemporanei. Nemmeno i più benevoli, come, ad es., Augusto Conti, il Guerrazzi ed altri pochi (2). I quali ebbero, sì, un certo presentimento e un certo fiuto dei futuri destini del poeta; ma più per un senso letterario astratto e confuso, che per esatta valutazione delle sue forze e del suo centro vitale. In quanto fondarono le loro speranze unicamente sulla constatazione delle doti del letterato e dello stilista. Il Guerrazzi (3) sperava bene

(1) Cfr. CARDUCCI, *Prose,* pag. 413.

(2) Tra questi l'onorevole E. T. che poneva il Carducci dopo il Mamiani e il Niccolini. Cfr. *La Lente* N. 34 — 1857.

(3) Vedasi il giudizio sul carme intitolato *Omero* (*Rivista contemporanea,* 1858). Il Carducci, rispetto al Foscolo, è paragonato ad Achille che impara a tender l'arco da Chirone,

di cotesto giovane per la perfezione di certi endecasillabi caldi di entusiasmi foscoliani ; come Augusto Conti e l'onorevole E. T. per certi pregi di precisione e compostezza ch'essi chiamavano *classiche*.

Ma non sono queste *doti umanistiche* che fanno il poeta. È la fede potente in sè e nell'arte, la serietà degli intenti, la volontà potente e compatta, la energia del carattere, la capacità a scaldarsi al bello letterario e vibrarne tutto, che costituiscono il midollo germinale del giovane Carducci. Midollo dal quale le doti letterarie ; gusto, sensibilità, forza d'assimilazione, versatilità, mimetismo, abilità tecnica, già affermate potentemente e ampiamente fin dai primi tentativi, faranno germinare il futuro poeta.

Ora questa personalità recisamente definita, e energica e caratteristica appare già scolpita, a chi sappia ricercarla, anche nelle prime poesie.

Ricordo la chiusura di un sonetto del 1858 « *Passa la nave mia* ». Parte freddamente da una reminiscenza, ma tutto ad un tratto si drizza in una superba raffigurazione :

Ma dritto sulla poppa il genio mio
guarda il cielo ed il mare, e canta forte
de' venti e de l'antenne al cigolìo.
Voghiam, voghiamo, disperate scorte
al nubiloso porto de l'oblìo,
a la scogliera bianca della morte.

Versi dai quali, sfasciata la freddura del ricordo petrarchesco, il sonetto vien suggellato in un ritmo sonoro e dilatato. Questa la personalità balda e giovane, che di lì a poco doveva apparire, che i critici potevano di già intravedere nel povero libretto di S. Miniato. Scorgere cioè fin da allora quelle che si dicono le *unghie del leone*. Ma noi che abbiamo la fortuna di fare *non i profeti*, ma gli *storici* e di considerare lo svol-

gimento dell' arte carducciana a *posteriori,* possiamo trovare nella sua produzione giovanile non solo i segni sicuri del futuro poeta, ma anche quasi tutte le caratteristiche, tutto, in abbozzo, il materiale costruttivo dell'opera posteriore. Poichè, come dicevamo, il Poeta amplierà, svilupperà, ma poco aggiungerà a quei sentimenti che furon il nutrimento di quel suo primo libriccino. Non solo, ma possiamo desumere da esso anche i caratteri predominanti dall'arte carducciana e le linee fondamentali del suo carattere. Che anzi questo lo possiamo intravedere fin d'ora, con certezza forse maggiore di quella che avremmo, preconizzando da esso un poeta. In altri termini potremmo dubitare che l'autore dell' *Inno a Febo, a Diana Trivia,* possa diventare l'autore delle *Odi Barbare* e che di lì a poco il versucolo: « *Il secoletto vil che cristianeggia* » possa divenire l'*Inno a Satana;* ma è certo facile capire che, se questo giovane diverrà poeta, non sarà mai un Boito, un Praga, uno Zendrini, un Betteloni, e tanto meno un Prati e un Aleardi; chè c' è già nelle prime prove il *Carducci;* tutto il Carducci.

E questo, mi pare, è il più grande elogio che si possa fare ai primi tentativi di un giovane.

Le *Rime* di S. Miniato mi ricordano le *Rime* di Ripano Eupilino; e una certa somiglianza mi sembra che si possa cogliere tra gl'inizi dell'opera carducciana e quella del Parini.

Anche per certe coincidenze e somiglianze storiche negli atteggiamenti ch'ambedue assunsero rispetto al tempo loro. Ambedue cominciano reazionari e in contrasto ai gusti e alle tendenze contemporanee: l'uno contro la decadenza, l' insincerità, il denaturamento dell'Arcadia, l'altro contro le degenerazioni romantiche. Ed ambedue con una personalità un po' goffa e violenta, ostentata e cruda, sì, ma potente e caratteristica.

Lasciate che questo pretónzolo brianzòlo si rin-

gentilisca e avrete l'autore del *Giorno*, osservava il Carducci alle *Rime* di Ripano; lasciate che cotesto sgobbone maremmano si spedantisca, diciamo noi, e avrete l'autore delle *Odi Barbare.*

Dall' ire rozze e violente dell'abate rileccato verrà l'ironia sottile elegante a corrodere i vecchi scenari e ad instaurare una nuova coscienza civile e letteraria; dalle scolastiche rifritture del giovane maremmano verrà il più gentil fiore della tradizione storico-letteraria italiana.

E naturalmente combinano anche i caratteri esteriori delle opere loro. Nelle rime di *Ripano* nulla di metastasiano, di frugoniano e di gesuitesco; in quelle del Carducci nulla di romantico, di straniereggiante, di bolso, di indeterminato.

Il Parini giovane sta solitario armato contro gli accademici, che, novello Alcide, come ei dice, strozzerà tra breve; il Carducci solo contro tutte le tendenze letterarie della seconda metà del secolo XIX; ambedue curiosi e caratteristici in quella loro opposizione. E come là non trovi il miele, la cipria, e le rimbombanze e le smorfiette ipocrite, qui non trovi svenevolezze sentimentali, vaporosità e sciattezze e bolsaggini. Ambedue rinnovatori (il Parini e il Carducci) cominciano l' opera loro, con un atteggiamento reversivo di reazione.

E somiglia infine anche la loro fisonomia morale: il loro ritratto. Ambedue ci appaion fin dai primi anni nature e tempre di giovani forti e robusti, di poca sentimentalità ma di molta fede e di molto ardore; sdegnosi, alteri, fidenti. È facile presagire che cotesti due giovanotti diverranno qualcosa di più di due grandi artisti e che lasceranno un' impronta profonda non solo nella letteratura, ma anche nella vita del loro tempo. Ma di questo vedremo in seguito. Per ora è opportuno seguire lo sviluppo dell'educazione del nostro poeta.

Quello che il Carducci ha fatto fino al 1857 può

considerarsi come la poetica esposizione e redazione di *un piano di vita e di studi;* in cui traccia sommariamente le linee principali del suo *programma.* Ma bisognava tradurlo in atto; bisognava che tutto codesto suo mondo giovanile s'incarnasse in un orientamento vitale che, sfasciato l'involucro letterario, divenisse poesia, calore e vita.

E questo il Carducci venne meditando, ed attraverso penosi e laboriosi tentativi, elaborando, nella sua produzione dal '57 al '63; quando, secondo noi, appaiono i primi albori di un nuovo periodo della sua vita e della sua ispirazione. Quel suo programma ancor non riesce propriamente a svolgerlo e a realizzarlo; ma la sua poesia ora porta l'impronta di questo anelito, e mentre serve a completare la sua educazione, prepara la sua *apocalissi* nell'arte.

Troviamo dal '57 in poi nella sua lirica strascichi di polemiche letterarie con le quali cerca di difendersi, e si difende bene, opponendo derisione a derisione, prepotenza a pedanteria, dagli assalti degli sciocchi e dei barbassori, attraverso un umorismo tra il pedantesco e il burlesco sullo stampo del Berni, Lasca, Della Casa, Burchiello, Menzini, Settano, S. Rosa.

Quelle sonettesse dalle code vibranti come sferze misero al posto gli avversari e prepararono forse in parte le armi al futuro poeta dei *Giambi ed Epodi.* Accanto a questo filone di poesia burlesca, che rappresenta nel complesso dell'opera come una produzione improvvisa ed *extravagante,* troviamo gli ultimi rosolacci della poesia patriottica della vecchia maniera, che rappresentano nell'opera carducciana come la continuazione di un genere, diciam così, che fin dai primi anni aveva coltivato. Solo che al tòno elegiaco leopardiano di prima, subentra, per effetto necessario delle circostanze mutate, verso il '59 e il '60, l'*epinicio,* il canto esortativo e il canto encomiastico. Il Poeta segue gli eserciti del Re e di Garibaldi ed offre, corona di

vittoria, una collana di canzoni e di sonetti. Vedansi la canzone *V. Emanuele, In S. Croce, Gli Austriaci, In Piemonte, Garibaldi, Montebello, Palestro, Magenta, S. Martino.*

Ma non son queste le cose migliori di *Juvenilia*, in quanto, come il Carducci stesso confessò, non escono dalla *rimeria politica* del tempo. Vi sono i vecchi *clichés* del Berchet, Grossi, Mercantini, Mameli, Fusinato, il solito repertorio di frasi, di immagini, di declamazioni e di deprecazioni ; la rassegna delle vecchie figurazioni, la comparsa degli eroi tradizionali, dai Curzi ai Decii, a Ferruccio e Balilla, etc., il solito *giardino di natura* che traballa sotto il peso dei *barbari* e via dicendo.

Fantasie per enumerazione, immagini a mo' di comparsa e sopravi *una gran mano di biacca ;* una specie di esposizione da rigattiere che rimette il vecchio a nuovo e di cui il Poeta stesso fu il più severo giudice (1).

Unica nota caratteristica di questa poesia, se mai, è la *minor vivacità e popolarità* di fronte a quella, per es. del Dall'Ongaro, del Mercantini e del Fusinato, e un tòno e un andamento ritmico più sostenuto, più freddo o più gravemente letterario di fronte alla spontaneità e facile musicalità pratiana.

Benchè il Carducci cominci qui anzi a sbozzacchirsi e si trovino ora agili e baldi endecasillabi e decasillabi berchettiani e snelle strofette di settenari e sonetti più armonici e più agilmente snodati in belle giunture a confronto di quelli di prima, tutti d'un pezzo e troppo rigidamente architettati.

Il meglio anche in questa grigia letteratura di convenzione va rintracciato in qualche bella figurazione che capita di trovare qua e là. L'atteggiamento,

(1) Cfr. *Opere*, IV, 55 ; *Prose*, 414.

ad es., di Medici al « Vascello » è veramente scultorio:

Su la mole arsa e distrutta,
Medici solo, orribilmente dritto!

sembra già l'abbozzo del Capitano Calvi in « Cadore ».

Anche qualche spunto di realismo e di osservazione diretta appare tra tanta letteratura. Con vivacità ed evidenza pittorica è ritratta la scena del fratello Dante che monta a cavallo: « *qual fu a vederlo con ardor virile* »

Rotare in breve giro agil destriero
e disserrarlo per l'aperto campo

rappresentazione la quale, per quanto impastata di ricordi letterari, (1) ha un sapore realistico che fa presentire quella dell' *Idillio maremmano:*

Ed ora baldi il tuo sguardo cercando,
al mal domo caval saltano in groppa!

Ma son guizzi rari qua e là; e ben poco di nuovo e di importante artisticamente troviamo nella produzione dal '57 al '60. Intanto, sfogati i risentimenti letterari e i sentimenti patriottici e familiari per le sventure domestiche, coi sonetti burleschi e le elegie del '58-59, pare che sia esaurito il materiale dell' ispirazione del Poeta. Cui d'altra parte s'avvicina l'ora decisiva di trovare il proprio cammino. Questo è forse il periodo più tormentoso del suo spirito. Le lettere al Del Lungo e al Chiarini ne sono l'eco dolorosa e il documento palese.

(1) Cfr. Poliziano, *Stanze,* I, strofe 9.

Si vede che il Carducci ora non ha nemmeno più la fiducia dei primi anni in sè stesso e nell' arte. *Io scrivo sempre*: *ingratamente, inutilmente* dice all' amico, e confessa che: versi come vorrebbe non gli riesce farne; e perciò legge e studia; gli *studi severi* gli appaiono come l'unico porto di salvezza e in essi si getta in questi anni a corpo morto. È il tempo questo del famoso *bagno di filologia* (1); il Poeta si ravvolge, come ei disse, nel *lenzuolo funereo dell'erudizione* e sta in attesa. Ma se il Poliziano, S. Rosa, il Magnifico, l'Alfieri, il Tassoni, il Rossetti, il Giusti, ecc., offrono argomento allo studioso (donde le belle edizioni e le elucubrate prefazioni pel Barbèra), il poeta langue in uno sbandamento e in una depressione psichica veramente angosciosa. Gli si riaffacciano le preoccupazioni letterarie di prima e nel '61 scrive al Chiarini (2) di voler fare una poesia sul *Monumento per il Leopardi,* finire l'ode: *Alla libertà* e di voler comporre un canto in terzine su Roma e un'ode: *La plebe;* ma dovette sentire la aridità e il diaccio di questa ispirazione esclusivamente letteraria, sicchè sconfortato se ne sta inerte e dubitoso: «come quei che vorrebbe e non s'arrischia». È un periodo, ripeto, di indecisione, di tentativi e di ricerca in cui il Poeta muta e rimuta, guarda intorno come cercando il vero e più degno oggetto della sua ispirazione. Conseguenza di questo stato d'animo è anche un certo rilassamento della sua coscienza artistico-letteraria, da cui nascono sonetti per nozze, e poesie di *occasione* che prima avrebbe rigettato con superbo disdegno.

Da tale atteggiamento freddo e dubitoso, vien fuori una poesia più corretta, più regolare e polita, senza angolosità e crudezze, ma con tinte più scialbe e minori caratteristiche personali di quella di prima. Rappre-

(1) Cfr. *Prose,* 415.
(2) Cfr. *Lettere,* I, 68.

sentano, molti dei *Levia Gravia* come un *duplicato* riveduto e corretto degli *Juvenilia;* più forbito ed elegante all'apparenza, ma più fiacco nella sostanza, e psicologicamente, un *passo addietro* rispettò ai primi ardori e impeti del '57.

Ora scrive un'ode severamente composta e classicamente elegante, ma altrettanto compassata e freddolosa *In morte di P. Thouar* (giugno 1861) ed una encomiastica e un po' oratoria *In Morte di G. B. Niccolini* (agosto 1861), ma vi si sente la mancanza di fede e di ardore ; la mancanza di fiducia in sè, nell'arte e nella vita, e quindi la monotonia e come la gelida screziatura di un' urna funeraria. Pur tuttavia qualche elemento nuovo, benchè timidamente accennato, comincia ad apparire ed è la *poesia sociale.* Il poeta, sebbene incerto e pauroso, tra il vecchio e il nuovo, pur cerca qualcosa di vivo, di interessante e di attuale. Crede, per un momento, che la vita possa venirgli dal di fuori, che l'*originalità* equivalga a *novità di argomenti* e si dà a cercare nella realtà esteriore, finchè s' imbattè nella *question sociale.* Non per opportunità, ma per cercare, come dicevamo, nutrimento all'ispirazione languente, getta i libri e i problemi letterari, per i problemi della sociologia.

Ma così sostituiva preoccupazione a preoccupazione, senza avvedersi che quelle buone intenzioni gli lastricavano la via dell' inferno.

Poichè, se quegli ideali, dati i tempi, rispondevano ai bisogni dell' Italia costituitasi politicamente e da costituirsi socialmente, non trassero però un lampo di poesia dalla sua immaginazione e dal suo sentimento. Sì che proprio a queste nuove e improvvise preoccupazioni, che deliberatamente si introducono nell'opera sua, dobbiamo alcuni canti di questo tempo (comparsi poi tra i *Levia Gravia*) che son per avventura i più bolsi e i più freddi e i più rettorici di quanti abbia mai scritto.

Poesie *intenzionali* e a *tesi* e quindi, per la loro stessa natura, *riflesse* e talvolta false e insincere.

Tali : *Congedo — Per una raccolta in morte di ricca e bella signora — Le Nozze — Carnevale.*

Il Poeta ha scambiato la materia per l'arte, e i bei concetti umanitari, anzichè aiutare, non servono che a rattenere lo slancio della sua fantasia come peso e zavorra inutile.

Il canto *Per una raccolta* è una serie di visioni, una scenografia descrittiva *degli antri nefandi della miseria* su cui il Poeta vuol spargere balsami consolatori.

Nel *Carnevale* tenta di fare una rappresentazione crudamente realistica delle condizioni del proletariato, ma, ahimè, con quali strumenti !

Le contrapposizioni di situazioni (*Voci dai palazzi, dai tuguri, dalle scale, dalle soffitte*), da cui forse il Poeta si riprometteva grande effetto drammatico, appaiono invece miseri espedienti, che, nel loro contrasto un po' forzato, tradiscon l'artifizio a prima vista, e lascian freddo il sentimento e l'immaginazione. Senza dire che allo storico della letteratura questi canti non appaiono se non come sapienti *ricalcature* da V. Hugo, quando non sono rettorica *vittorughiana.* Poichè il pensiero non si trasforma in fantasma ; e oltre a non commovere, direbbe il De Sanctis, non invoglia nè a fantasticare nè a meditare. Queste poesie infatti non sono, in gran parte, se non una serie di considerazioni e di riflessioni dispanantisi l'una dopo l'altra senza trasformazione ed elaborazione fantastica.

La forma di connessione poi è quella *riflessiva* del ragionamento più che l'*associativa* e del trapasso lirico. Vi si trovan quindi deduzioni quasi come in un trattato :

Al consacrato amante
Lei timida e vogliosa
Doni moglie e pietosa — amica fidi.

Onde poi si rinnova
La social famiglia;
Dove, se Amor consiglia,
Al vero al buono, al retto,
Virtù fiorisce e affetto....

E parimente a *tesi* è il canto: *Le nozze:* specie di epitalamio descrittivo sulle orme delle famose: *Nozze di Peleo e di Teti,* condito di savie considerazioni morali e sociologiche. Solo qua e là qualche tratto mostra come le abilità tecniche del Poeta si siano perfezionate:

Allor contempla il Buonarroti anelo
e sovra il marmo combattuto posa
lento la man rugosa,
dinanzi al folgorar di due pupille.

Ov' è, come si vede, in pochi tratti, l'abbozzo di una statua; per il resto difficile trovare qualche accenno di vera poesia, se pure in embrione.

In complesso più notevole per vivacità e calore, di questa *poesia sociale* (di cui troviamo infiltrazioni anche in un canto di contenuto e di caratteri affatto soggettivi come *Congedo*) (1) è la poesia politica come: *Per la proclamazione* del 1862 — *Per la rivoluzione di Grecia.*

La quale non è più la solita tiritera patriottico-letteraria, astratta e generica e un po' fuori del tempo, ma poesia nata sotto l'impressione immediata delle cir-

(1) Anche qui il Poeta, con versi mediocri, addita alla sua Musa i dolori umani ed il pianto di madre:

cui su l'esausta poppa il figlio langue

o di vergine che.... onestade

muta col vitto — e di chi più non crede
e disperato nel delitto irrompe.

costanze, che ha quindi maggior vita e calore e spontaneità di quella degli *Juvenilia*.

Si cominciano a presentire i *Giambi ed Epodi!* *Dopo Aspromonte* ne è vero presagio e come il tuono annunziatore delle future tempeste che agiteranno di lì a qualche anno il cuore del Poeta e che, come vedremo, lo salveranno dalla letteratura. Per intanto si comincia a sentire, invece di un atteggiamento letterario adirato e stizzoso e fuori della realtà, una vera e propria coscienza civile e politica che sta per formarsi e fondersi nel crogiuolo degli avvenimenti e delle passioni di partito. Prime manifestazioni di essa sono forti sentimenti: ire ed ardori potenti che si appalesano e si trasfondono in imprecazioni violente e in esaltazioni entusiastiche, mal nascoste e male smorzate dal ghiaccio ancora permanente del vecchio letterato. Pare che esalazioni fosforiche comincino a salire nel cervello del Poeta in fermento, il pensiero comincia a tumultuare, e a ribollire quell'ira repubblicana che per dieci anni agiterà i precordi del poeta nascente.

Dopo Aspromonte perciò non può non distinguersi dalla «rimeria» del '59. E nemmeno somiglia alle altre poesie politiche raccolte poi nel '68 col titolo di «*Levia Gravia*».

Il sentimento irrompente comincia a sfasciare l'involucro letterario; nella forma rotta, entusiastica, procellosa è il rumoreggiamento dei *Primi Giambi* e nel contenuto troviamo i primi *colpi di lancia*. Già cominciamo a sentire sotto il letterato il partitante. L'odio contro i moderati è manifesto; ed anche nei riguardi con la monarchia, mostra di non esser più quello del '59 e del '60.

È un avvicinamento e forse il primo passo verso la repubblica. Pare che anche pel Carducci, come pel Mazzini, *la palla di moschetto che ha ferito l'Eroe abbia disciolto il patto del* '59!

Interessante l'ode anche dal punto di vista letterario. La sfera degli studi e delle imitazioni si è venuta man mano allargando. Accanto a riminiscenze oraziane e dello scolio famoso di Callistrato si trovan concetti e atteggiamenti vittorughiani (1), e, quel che più conta, ripresi e fatti propri da una potente rielaborazione personale. Sì che non abbonda il *miniò letterario* come tale, e se il canto comincia traducendo quasi alla lettera versi di Orazio (2) il sentimento e la fantasia del Poeta prorompono con forma immediata, schietta e gagliarda.

Io bevo al dì che tingere
al masnadier di Francia
Dee di tremante e luteo
Pallor l'oscena guancia.

Imprecazione potente di cui nè la reminiscenza oraziana del *luteus pallor* nè l'atteggiamento vittorughiano scema l'effetto. Ed ugual potenza drammatica consegue la rievocazione degli eroi italiani e di Francia, maledicenti con concitazioni profonde.

Qui possiamo finalmente dire che avviene veramente il disgelo dell'animo e del sentimento del Poeta.... Ma purtroppo, ancora queste manifestazioni di vita ardente e intensa, di forti passioni e di corruscazioni profonde sono sporadiche, sì che fanno solamente l'effetto di lampi annunziatori, nella grande afa di cui è documento tutta l'altra produzione di questo tempo. E ad essi succedono intervalli di fiacchezza e di rilassamento, e come quando si prepara un gran temporale, momenti di oppressione più cupa e più intensa. Sì che, dovendo considerare in generale la produzione di que-

(1) Cfr. *Il Carducci Umanista*, 136.
(2) Cfr. HORAT., II, XIV, *Eheu fugaces, Postume, Postume — Labuntur anni.*

sti anni, dobbiamo convenire nel giudizio complessivo che di essa dava il Poeta stesso qualche tempo dopo, quando cioè la riguardava come tanti *morticini della sua gioventù*. « Ci si vede l'uomo che non ha fede nè alla poesia nè in sè e pur tenta: tenta la novità e non ha il coraggio di rompere con le vecchie consuetudini, discorda dalla maggioranza e la segue, scambia la materia per l'arte e le mette in urto tra loro, si balocca facendo sul serio, gitta un grido ed ha paura della sua voce che si perde nel vuoto (1).

E questo appunto, perchè ancora il suo spirito non si è assommato, unificato, e non ha trovato la sua bandiera. Che se qualche volta, come abbiam visto, si riscuote, non ha il coraggio di reggersi a lungo e ricade, poco dopo, in più cupa desolazione.

Documento interessantissimo e caratteristico di questa sua situazione è il canto intitolato: *Congedo*, composto nell'aprile del 1863. È un preziosissimo documento psicologico autobiografico. Il canto più veramente leopardiano (e non solo di forme ma di spirito e di contenuto) che il Carducci abbia scritto. È l'espressione accorata e penosa di quella « crisi » che abbiamo notato in Lui dal '60 in poi. Benchè il Poeta dica di esser risorto, si trovan nei suoi versi accenti tali di malinconia e di disperazione da far ripensare alle più cupe elegie del recanatese; al *Risorgimento* (misero risorgimento anch'esso, perchè solo di nome), al *Bruto Minore, Ultimo canto di Saffo, Ricordanze* con le quali ha particolari coincidenze di forme e di contenuto. Le varie vicissitudini di uno spirito travagliato; la speranza che sorge dallo sconforto, per ricadere accasciata, lo sconforto che confina con la disperazione, e l'immensa vuotezza interna che pare render l'eco fredda e dolorosa ad ogni rumore del di fuori, tutte quelle disarmonie interiori di quando qualcosa nell'anima s'il-

(1) *Op.*, IV, 142.

languidisce e si spenge, hanno in quel canto la loro espressione melanconica e quasi funerea.

Quale nel cor mal vivo
dolore io chiusi, poi che la minaccia
del tuo sparir sostenni!

dice il Poeta alla poesia e, se tenta di rilevarsi nei divini suoi raggi, sopravviene il dubbio agghiacciante e la sfiducia.

Dunque se i primi inganni
M'abbandonano inerme al tempo e al vero
Musa, il tuo divin riso, a me che vale?

Conclusione: la disperazione:

l'anima è trista....
Perdesi l' inno mio nel vuoto....

e poi:

torniam nell'ombra a disperar per sempre!

Imperativo doloroso che è come la sintesi desolata di quegli anni di scoramento!

Ma fortunatamente, e parrebbe fatto curioso e strano se non pensassimo alle risorse e alle sorprese dello spirito dei giovani, di lì a soli cinque mesi le cose saranno radicalmente cambiate! Nel settembre fortunoso del '63 apparirà al Poeta il suo vessillo; Egli intravede, se pur tra corruscamenti confusi e abbacinanti, la sua via, e verrà la sua risurrezione.

Quegli *studi severi* quel *bagno di filologia* e di erudizione fecero il loro effetto e dettero presto il loro frutto; sistemarono, coordinarono, collegarono le sue idee ed i suoi sentimenti; chiarirono, ampliarono ed uni-

ficarono il suo programma, resero insomma cosciente a sè stessa, e *riflessa,* quella coscienza letterario-artistica giovanile di cui le prime *Rime* erano state inconscia e spontanea manifestazione.

Quando il suo classicismo e il suo paganesimo, da letteratura e imitazione che era, attraverso il profondo assorbimento della meditazione, divenne concetto, ragione, affermazione; quando il Carducci s'accorse che quell'ideale aveva nutrito, scaldato e ispirato tanti grandi ingegni, e che esso non era, in fin dei conti, se non *nobile culto della forma e amore della natura e della vita;* quando, attraverso le letture, vide il contrasto e il dissidio tra questo atteggiamento edonisticamente sereno e fulgente e le fosche concezioni semitiche e cattoliche, etc., tutte le vecchie idee ed il vecchio programma letterario gli si accentrò come in un punto solo; trovò la sua sintesi e il poeta la sua bandiera e il suo proclama, ed ecco: l'*Inno a Satana!*

Capitolo II.

Il proclama (Inno a Satana). - La vigilia d'armi.

(1863-1867).

Sommario

La sintesi del passato e il proclama dell'avvenire. — Presa di possesso della vita e dell'arte. — Risurrezione e apocalissi del Poeta. — Contenuto dell' Inno a Satana. — Nuovo orientamento ideale. — Studî che lo prepararono. — Storia e significati della tradizione e del simbolo satanico. — Ragione della scelta di esso. — Capovolgimento di valori e di significazioni. — Le critiche dello Zendrini e del Filopanti. — La storia come coefficiente ideale ed il Poeta dinanzi ai simboli dell'arte, del pensiero e del sentimento. — I precedenti storico-letterarî dell' Inno carducciano. — La tradizione satanica nella *Sorcière* del Michelet. — Elemento nazionale politico aggiunto dal Carducci. — La ribellione sommaria dello spirito laico e del nuovo razionalismo, contro la chiesa. — Valore storico-civile-politico dell' *Inno a Satana.* — Sua efficienza pratica. — Ortodossia filosofica e neoguelfismo politico verso il '70. — *La birbonata utile* e la Marsigliese del canagliume. — I clericali e i moderati e l'opera settario-massonica del Poeta. — Vero significato ideale dell' Inno come marsigliese delle nuove generazioni. — L' Inno nella sua effettività artistica come documento di poesia. — Deficienza di elaborazione fantastica. — Satana personificazione astratta e sintesi pletorica di concetti storico-filosofici. — Carattere dissertativo oratorio e declamatorio del canto. — Confusione, tumulto e fretta dell' ispirazione. — Oscurità e convenzionalismo nell'espressione. — Violentazioni storiche (Lutero e Savonarola). — *Volgare chitarronata* e *birbonata utile* insieme. — Il Satana come nucleo embrionale dello spirito e dell'arte carducciana. — Il Vangelo razionalistico del Mazzini nell' Inno a Satana. —

Presentimento di una nuova fase nello spirito italiano. — Il Satana e il *Canto d'Igea.* — Convergenze dei contrarî nella nostra letteratura verso il '70. — L' Inno dell'uomo nuovo della seconda metà del sec. XIX. — *Vigilia d'armi* e secondo periodo dell'educazione carducciana 1863-67. — Maturazione dell'artista. — La nuova poesia satirico-letteraria. — Il *Prologo* (1866) e la nuova poesia storica (*Poeti di Parte Bianca*). — Assorbimento graduale del dato letterario. — Contatti colle letterature straniere. — La raccolta pistoiese *Niccolai Quartieroni* del 1868. — Suo insuccesso e trionfo dei principî dell'arte carducciana. — L'*Armando* del Prati e le Poesie di Giacomo Zanella. — Classicismo letterario del Carducci e classicismo eclettico cristianeggiante del Vicentino. — Convergenza di ideali artistici nelle nuove generazioni. — L'alba del neoclassicismo e il fallimento romantico dichiarato per bocca dell'Aleardi e del Prati.

Per trasformare appunto in vita di poesia tutto quel bagaglio che il Carducci portava con sè fin dai primi anni, occorreva che quel suo classicismo fatto di residui e di detriti, diventasse vitale orientamento; che i pregiudizi di scuola diventassero chiari criteri d'arte e che le sue astratte e generiche aspirazioni civili, fatte coscienza politica, si concretassero in tre o quattro idee fulgenti da lanciare alle nuove generazioni, per una nuova concezione di vita e d'arte. Questo, se pure in forma grezza e tumultuaria, Egli fece, o tentò di fare, nell'*Inno a Satana.* Alfine dopo gli anni di studi freddi e penosi, gl' infiniti dubbi e sconforti, esperimenti e deviamenti di cui abbiamo mostrato i segni nella produzione dal 57 al 63, il Poeta ha trovato in due o tre idee accentratrici come la stella polare della sua ispirazione. La vita gli rifluisce al cuore calda e potente e con foga giovanile intona l'epinicio dell'anima rinnovellata. Ha trovato il suo simbolo, il suo verbo e la sua bandiera: Eureka!

Il Satana segna il momento storico della sua risurrezione. Ora il Poeta ha trovato *sè stesso,* nel suo cuore, nel suo intelletto, nei suoi studi, la sorgente vi-

tale, e non già negli altri, come prima. — Per la prima volta ha trovato la forza di esprimersi per proprio conto e di trasfondere tutta l'anima sua, i suoi amori, i suoi odii, i suoi intendimenti in sintesi piena e potente ; il resoconto del suo passato e il programma per l'avvenire. Per questo troviamo nell'*Inno* accolte, quasi in embrione, tutta la vita, l'energie e le caratteristiche dell'opera posteriore. Questo momento in cui un'anima fa la sua *apocalissi* è solenne, e il canto carducciano esprime questo atto decisivo e fugace con un'ebbrezza orgiastica che si rivela nella forma balda, irruente, tra l'epinicio e il brindisi. Ripeto, il Carducci ha trovato la sua bandiera e l' Inno è la presa di possesso di un personale orientamento di fronte all'arte, alla vita e al pensiero : tutte le sue idee ed i suoi sentimenti inquadrati a sistema. Il Satana per il Poeta rappresenta quello che rappresenterebbe per un filosofo l'intuizione dell' idea madre primitiva e fondamentale del suo sistema. C' è tutto il classicismo, il ghibellinismo, l'amor patrio, lo spirito di libertà degli anni giovanili, ma con un significato e una portata più ampia, più vitale e più concreta, sì da divenire proclama artistico politico e civile. È il trapasso dai libri alla vita: il ghibellinismo alla Niccolini diventa disconoscimento e condanna del cristianesimo e del cattolicismo ; il classicismo letterario diviene atteggiamento naturalistico, l'amor patrio, idea repubblicana, lo spirito di libertà, razionalismo. Anzi questo ne è come il resultato ed il coronamento ideale. Questo è il vero e più solenne *inno alla libertà*, nel suo significato più ampio, benchè non ne porti il titolo, come le generiche poesie dei primi anni. L' *Inno a Satana* adunque ha un' importanza fondamentale nello svolgimento dell'opera carducciana come il primo momento di formazione della personalità del Poeta che segna il passaggio dallo scolaro all'uomo, all'artista. Abbiamo visto gli spiriti e le tendenze del giovane Carducci. Egli si era affermato fin dai primi

anni classico e pagano, ma di quel suo paganesimo Egli aveva espresso e s'era appropriato più la parte esteriore di passiva devozione agli antichi, che l' intimo spirito; era stata più imitazione di antiche forme che comprensione dell'antica vita, tendenza di scuola, lettera senza spirito. Ora invece riappare metamorfizzato come umanesimo, naturalismo quale si trovava ne' suoi cari maestri: Foscolo, Leopardi, di cui prima ei credeva di riprender l'anima, riprendendo parole e frasi. Ancora: il Poeta aveva prima cantato la libertà, ma come concetto astratto e personificazione. Libertà di che? e per che cosa? Ora l' *Inno a Satana* vi risponde: libertà politica e civile; libertà di pensiero e di azione, libertà del sapere scientifico come istrumento di progresso, per la scienza e per la coscienza. E allora quel che prima era vuoto nome e fredda figura rettorica diventa qualcosa che vi commuove, vi sprona e vi esalta. Lo stesso dicasi del suo anticlericalesimo, il quale prima era stato piuttosto spirito settario e tendenza letteraria (ammirazione per il Niccolini, per il paganesimo ecc.) che vero e proprio atteggiamento del pensiero e del sentimento. Noto infatti è com'Egli avesse cantato con indifferenza la Beata dei Giuntini e Diana Trivia: e da notare è anche come il tanto incriminato versuccio: « Il secoletto vil che cristianeggia », che divenne poi l'epifomena de l'anticlericalismo carducciano, (1) aveva piuttosto, come dimostra una noticina del poeta stesso all'edizione di S. Miniato (2), un significato e una portata unicamente letteraria.

Benchè poi dicesse che in quel verso è il germe dell'*Inno a Satana*.

La verità si è, che solo nel '63 quello che era

(1) Cfr. *Opere*, VII, 412.
(2) Cfr. *Rime* ediz. di *S. Miniato*. Nota pag. 7. Intendeva cioè alludere al colorito classico di alcuni poeti cristianeggianti.

stato prima anticlericalismo vaporoso e astratto, prende consistenza e forma di tutta una concezione critica filosofico-morale.

Concezione che abbraccia insieme papato e dogma, cattolicesimo e cristianesimo, di cui è disconoscimento sommario, sia nella loro essenza spirituale, teologica, politica e morale, sia nelle loro determinazioni ed emanazioni nella vita del pensiero e del sentimento (quietismo, ascetismo etc.). Come si vede adunque, con l'*Inno a Satana* non solo i sentimenti del Poeta si concretano e si precisano, ma prendono piede nella realtà della storia. Per questo il canto ebbe anche una grande *efficienza pratica,* come sfida e programma di partito.

Soggettivamente considerato, rispetto al Carducci esso segna il trapasso dalla letteratura alla vita; dall'astratto e generico al concreto, e come un fecondamento dei germi ch'eran nell'animo suo, un' incarnazione di quel dinamismo vitale ch'era nel suo ingegno e nel suo animo giovane e ardente.

Dire il perchè di questo passaggio sarebbe, oltre che impossibile, assurdo; come volere spiegare l'atto della creazione e della fecondazione.

Tutt'al più noi potremmo ricercare nell'ambiente esteriore se non la *causa, le concomitanti,* le circostanze cioè che prepararono, aiutarono in certa guisa questo fecondamento. Come il calore che fa fecondare i germi e produce la fermentazione.

Gli studi storici che il Carducci fece in quegli anni, le letture pensose di Heine, Michelet, Proudhon dovettero indubbiamente fornire materiali ai suoi disegni, alimento alle sue tendenze, conforto e impulso ai suoi sentimenti ancora incerti e confusi.

Sì che pian piano, dietro la loro scorta non gli dovette esser difficile assommarli, e trovare un simbolo concreto in cui incarnarli e rappresentarli artisticamente.

Ancora : studiando il secolo di Savonarola e del Poliziano, e con l'animo di umanista che Egli aveva, gli s'era offerta l'occasione di cogliere a fondo lo spirito del medioevo e della rinascenza, del cristianesimo e del neopaganesimo, e il loro conflitto nella storia, eterno e insanabile come quello di due opposti orientamenti dello spirito.

Orbene, da coteste letture e da cotesti studi il Carducci aveva appreso molte cose. Gli avevan descritto la concezione della vita nel medioevo come espiazione, esiglio ; disprezzata, odiata, proscritta la natura in tutte le sue forme e manifestazioni, proscritta l'arte e il pensiero nel suo progressivo sviluppo. Essi gli avevan anche detto come di questa concezione formatasi e svolta in grembo al cristianesimo, la Chiesa s'era fatta interprete e fanatica propugnatrice e taluno di essi infine gli *rappresentava* quasi l'eterna lotta di queste due concezioni : la naturalistico-pagana e l'ascetico-cristiana nella storia del pensiero, dell'arte e della civiltà.

Lotta feroce in cui la prima era stata spesso conculcata ma che, attraverso i roghi ed i patiboli sopravvissuta, s'era tramandata più viva e più fulgente di secolo in secolo.

C'era dunque tutto lo svolgimento storico di una lunga tradizione da giudicare e da rappresentare nelle sue crisi, nelle sue vicende, nel suo trionfo.

Questo compito, che poteva sedurre un filosofo o uno storico, affascinò l'animo del nostro Poeta ed egli ne tentò una sintesi sommaria.

Ma una tradizione non poteva divenire oggetto e materia di poesia se non rappresentata, assommata, sotto forme e figure concrete : occorreva adunque un simbolo, e il Carducci tentò unificare e rappresentare in immagini tutto ciò che uno storico avrebbe descritto in qualche volume. Si trattava ora di scegliere. Simboli vecchi ce n'erano ; ad indicare, poniamo, la lotta del pensiero e del sentimento umano contro il

Fato, c'era, per esempio, un vecchio mito: *Prometeo*, che aveva già gloriose tradizioni da Eschilo a Schelley, al Monti.

Ma esso dovette apparire troppo schematico e primitivo; personificazione potente sì, ma altrettanto rudimentale al Carducci che voleva e doveva dir tante cose. C'era poi un elemento che a lui interessava rappresentare sopra tutto: *la vitalità, la guerra e la vittoria del naturalismo dentro e contro la chiesa cristiana* (Op. IV, 265). E per questo, s'intende, poco gli serviva il vecchio semidio dei greci. Giove non è Iehova: Meglio il ribelle al vecchio Dio dei semiti, l'arcangelo spodestato appunto per aver attentato all'Albero dell'Assoluto e del Sapere, la Ragione condannata e trionfante, *der Rapraesentant des menschlichen Vernunft* come diceva Heine: Satana!

Ecco la ragione della scelta.

E per questa soccorsero evidentemente al Poeta le letture di Heine, Michelet, Proudhon; chè certo non poteva aiutarlo la tradizione comune di Satana rappresentante il male, il brutto, l'opposto del bene e della vera ragione; il nemico dell'uomo, il tentatore, l'ingannatore.

Furono quegli scrittori che lo posero in quel pernio o punto, d'orientamento razionalistico, in cui consisteva appunto l'opposizione alla Chiesa ch'Egli intendeva rappresentare.

Ma così avveniva anche un capovolgimento di valori e di significazioni.

Il simbolo di Satana vecchio di qualche millennio e già fissato dalla tradizione, nelle mani del Poeta, che l'osserva attraverso lo spirito filosofico del secolo XIX, cambia d'improvviso significato e carattere.

È questa la rivoluzione ideale che Egli compì nel campo del pensiero e dell'arte.

Il vecchio simbolo maledetto dalla Chiesa, portato dinanzi allo spirito laico, diventa per inversione di va-

lori, prodotta, come vedremo, in seno alla storia stessa del pensiero, bandiera fulgente.

Lo spodestato arcangelo ridiviene simile a Michele, circonfuso di luce e di gloria. Non è più lo zoppo, il piè forcuto, il mostro caudato dall'ali di vipistrello, deriso e insultato dall'arte, il nemico dell'uomo invido e maligno, ma lo spirito animatore della materia, *il re dei fenomeni e delle forme*, il vivificatore del pensiero e del progresso, il duce della umanità nella sua evoluzione e nel suo eterno cammino. Il Carducci, anche se tale non riuscì a rappresentarcelo, con evidenza plastica, dovette immaginarlo, come un efebo fiorente di giovinezza eterna, con una spada da una mano e la fiaccola nell'altra che sale, di monte in monte, incitando, a guisa del Peregrino di Longfellow: Excelsior (1).

A questo Satana rinnovellato e trasformato dalla nuova fede, in angelo redentore, il Carducci, con foga giovanile, intuona il suo canto.

Ma così, come abbiamo rilevato, Egli aveva capovolto d'un tratto un simbolo che aveva già la sanzione della fede, della storia, dell'arte, della lingua, della letteratura (2). Questo fu appunto la pietra dello scandalo. In quanto scombussolò non solo lo spirito tradizionalistico delle maggioranze credenti, ma anche i criteri convenzionali di valutazione dei critici contemporanei, anche dei più intelligenti come lo Zendrini, il Filopanti ed altri.

Allo Zendrini tale capovolgimento apparve una semplice bizzarria, una specie di parodia paragonabile, per intenti, alle *Litanies de Satan* del Baudelaire e, notate bene, al *Coro delle Streghe* del «Macbeth», e nello stesso tempo una violentazione contraria allo spirito e alla natura dell'arte. Scelto un soggetto, ha da esser

(1) Cfr. *Polemiche Sataniche.*
(2) Cfr. B. Zendrini, *Heine e i suoi interpreti*, Hoepli, 1884, pag. 314.

quello: Satana ha da esser Satana; così ragionavano lo Zendrini e il Filopanti.

Per quest'ultimo poi Satana era il Satanasso della Chiesa e del popolino, il male, il deforme etc. e quindi, egli pensava, se il Poeta vuol cantare il bene, il progresso, la bellezza ecc. deve mutar nome: *per la contradizion che nol consente.* Ed il ragionamento fila; solo che codesti critici non erano altrettando storici e filosofi!

Non s'eran accorti che la trasmutazione del simbolo di Satana era già avvenuta in grembo al cristianesimo stesso, per opera della Chiesa, e ch'era quindi radicata anch'essa nello spirito della storia. Non s'erano accorti che a codesto simbolo la storia nel suo svolgimento aveva fatto un progressivo commento che ne aveva modificato la natura, e il valore, e che il Poeta non aveva fatto altro che cogliere questo fenomeno di metamorfosi e fermarlo, sintetizzarlo in un nuovo simbolo, che è poi il vecchio, modificato e commentato dalla storia stessa. Il che non è capriccio o fraintendimento personale, ma opera di filosofo, di storico e di poeta.

Opera complessa della quale al Carducci, benchè aiutato e diretto da altri, spetta tutto il merito ed il vanto. E tanto maggiore in quanto da essa scaturiscono affermazioni solenni e feconde rivendicazioni ideali e tutto un nuovo orientamento.

Siccome Satana erano chiamati, nella tradizione ecclesiastica medioevale, la vita, la bellezza, la gioia, la libertà, la scienza, il progresso, lo spirito laico moderno credè bene di compier la sua vendetta riabilitando Satana. E la riabilitazione fece subito breccia nello spirito delle nuove generazioni; cosa che non sarebbe avvenuta se fosse stato un fatto capriccioso, o una pura e semplice *bizzarria letteraria.*

Giusta è la tesi generale che: *scelto un soggetto, ha da esser quello,* ha da esser rappresentato cioè nelle

caratteristiche che lo individualizzano, ma è pedanteria concepire i simboli, i personaggi e le tradizioni come soggetti fissi e immutabili. Essi cambiano di colore col tempo, ed è appunto opera ardita di novatore e di poeta cogliere e fissare quei cambiamenti concretando nella rappresentazione dell'arte questi nuovi caratteri ed elementi storici del simbolo che son rappresentati dalla valutazione sua di fronte a' tempi nuovi e ad una nuova coscienza. Così fece, poniamo, il Goethe, rinnovando e trasmutando le leggende medioevali del Faust. E questo il Carducci fece, in piccolo, nel 1863. Abbiamo detto, dietro la scorta di altri — il che è provato oltre che dalle confessioni autobiografiche del Poeta dalla coincidenza delle date. È probabile che la lettura della *Sorcière* del Michelet, che usciva nel 1862 e nel 63 in una seconda edizione, sia da considerare forse come la causa prossima della composizione dell'Inno e certo la sua fonte diretta. Ivi è infatti rappresentata tutta la tradizione satanica attraverso il medioevo nelle sue fasi più salienti ed espressive; rilevati man mano gli attributi e le valutazioni storiche che si andavano sovrapponendo al vecchio simbolo e con un entusiasmo, una vivacità e calore poetico che non poteva lasciare fredda l'anima del Carducci già per altre vie preparata alle stesse concezioni e agli stessi sentimenti. Quel naturalismo che aveva succhiato dall'antica classicità, quel razionalismo libertario che gli veniva in eredità dal secolo XVIII (Alfieri, Parini, Foscolo, Monti), onde s'era fomentata in lui la violenta avversione alla chiesa, al dogma, all'ascetismo, all'oppressione, dovettero trovare nel libro suggestivo dello scrittore francese il materiale adatto e come il corpo in cui incarnarsi. E così nacque l' Inno in cui il Poeta trascrisse tutto sè: l'ammirazione per il rinascimento, l'antichità e la repubblica, l'opposizione all'ascetismo, alla chiesa, al medioevo rinascente nell'abborrito ro-

manticismo ; tutti quei sentimenti insomma che variamente aveva manifestato fino dai primi anni diventano ora affermazione cosciente e prendono forma definitiva. L' *Inno a Febo Apolline* ed il versucolo contro il secolo cristianeggiante divengono, come egli stesso ebbe a dire, l' *Inno a Satana*. Poi nel 1871 (1) scrisse che oltre al Michelet avevan fornito materia al suo canto l'opere di Heine, Quinet, Proudhon. E invero non è difficile trovare alcuni concetti del Satana in *Elementargeister* e *Zur Geschichte der Religion und Philosophie* in *Deutschland* o in *Le Cristianisme et la Révolution française* (2) e in *Ahasvérus* (3) del Quinet e in *De la Justice dans la Révolution et dans l'Église* di Proudhon, ma è impossibile non riconoscere che la fonte più diretta e più copiosa da cui attinse è il libro del Michelet. Della *Sorcière* il Carducci come storico e filosofo segue passo passo le orme nel ricostruire la sintesi storica della tradizione satanica e dalle sue pagine entusiastiche spesso la sua fantasia di poeta attinge colori, immagini e figurazioni. Gli aspetti sotto cui Egli rappresenta ed impersona il ribelle : l'alchimista, il mago, il matematico, lo scienziato, son già ritratti e icasticacamente posti in rilievo dallo scrittore francese. Il tempio indistruttibile di Satana posa, Egli dice, con bella sintesi : « sur trois pierres éternelles : la Raison, le Droit, la Nature ». E questo è il tempio in cui il poeta nostro tenta di collocare il nuovo Dio ribattezzato dal razionalismo moderno. L'astuto sillogizzante che tende tranelli d'argomenti agli uomini, il *loico* di Dante, il buffone Astarotte che fa dissertazioni scientifiche con Rinaldo, Mefistofele che confonde Faust, il sapiente, la ragione umana beffata e condannata come traviamento

(1) Cfr. *Op.*, IV, 113.
(2) Cfr. Op. cit. Quatrième leçon : *L'Église dans la solitude.*
(3) *Ahasvérus* cfr. ed. 1843, pag. 74.

peccaminoso viene purificata e riaffermata, e Satana, non più buffone e dissertatore vano e falso, ma *forza vindice della ragione* e suo rappresentante, s' impadronisce dell'universo e della vita e, ribelle divino ad ogni principio d'autorità, al *jus* dinastico come al diritto ieratico, scioglie l'uomo dalle vecchie catene. Ripeto: la Chiesa aveva condannato la ragione come traviamento talora sterile e buffonesco, peccaminoso sempre; lo spirito nuovo del secolo XIX ripone la sua fede in essa, la risantifica nel suo ottimismo e in essa trova la sua lampada rischiaratrice. *La scimmia di Dio* di cui parlano A. Magno e S. Tommaso, che contraffà la creazione in pieno giorno, diventa il *re dei fenomeni e delle forme*, lo spirito invido e maligno nemico dell' umanità diviene il suo premuroso benefattore intento a realizzarne i desideri più ardenti ed i sogni più chimerici. È una specie di Mefistofele, ma più benigno, che offre il dono della gioia e della vita, senza patti e senza compensi. Il Satana del Carducci par quasi l'ultima rielaborazione che la coscienza moderna fa del vecchio simbolo pauroso; rielaborazione di cui Marlowe e Goethe segnano già una fase e che qui diviene riabilitazione e glorificazione che escludendo ogni concezione trascendente s' impernia nelle ragioni ideali del più schietto naturalismo. Satana, senza nulla pretendere, dice all'umanità: avanti, sempre più in alto! Tale la superba rivendicazione che compie il Michelet come storico e filosofo ed il Carducci come poeta. Ma ho detto che questi trasse dal francese fantasmi, oltre che concetti. Lo prova l'ultima figurazione dell' inno di cui è impossibile non ritrovare lo spunto nelle parole del Michelet: « Pour traverser l'espace il dit: je veux la force et voici la vapeur, qui tantôt est une aile, et tantôt les bras des titans; je veux la foudre, on la met dans la main docile maniable. On ne chevauche plus, il est vrai, par les airs au moyen d'un balay; le démon Montgolfier a créé

le ballon» (1) E il Poeta: *Un bello orribile — mostro si sferra* ecc.

Un elemento nuovo è lo spirito politico nazionale e letterario che manca nel Michelet e negli altri. La sopravvivenza del sentimento pagano attraverso il medioevo che qui vien messa in rilievo, il suo trionfo artistico nel rinascimento italiano e la ribelle tradizione romana e repubblicana luminosamente rappresentata da Arnaldo da Brescia e dal Savonarola. Il resto è ricostruzione scrupolosamente fatta dietro l'orme dello storico francese. Questo appunto spiega come qualcuno dei contemporanei, sia pure esagerando, potesse parlare di *resiucce Sataniche* rubate al Michelet (2). Come si vede adunque, il capovolgimento del simbolo non è un fatto arbitrario e personale, ma l'espressione d'una lenta elaborazione storica che aveva avuto già la sua sanzione nel sentimento, nel pensiero e nello spirito della letteratura moderna. Sicchè il Poeta, benchè apparisse allora novatore arditissimo, si trovava ad avere molti e grandi precursori, persino in quei suoi più caldi entusiasmi satanici che da noi sembrarono bestemmia ed empietà. Bisogna sentire con quale ardore il Michelet proclama Satana: *un des aspects de Dieu* e con quale commozione il Proudhon inneggia a questo proscritto e calunniato dai re e dai preti, a questo Dio che, unico, dà un senso all'universo e gli impedisce di essere assurdo (*De la Justice* ecc. VI, III. 240).

Non solo adunque c'era una tradizione letteraria cui il Carducci si riallacciò, ma dobbiamo aggiungere che neppur questa era sorta per capriccio e come opera sog-

(1) E per altre reminiscenze cfr. A. Meozzi, *Il Carducci umanista*, pagg. 141-145.

(2) Oltre alla *Sorcière* qualche concetto derivò anche dalle *Mémoires de Luther* del Michelet che il C. confessò (*Op.*, XX, 266; *Op.*, IV, 113) di aver letto verso il 1863.

gettiva di scrittore. Nè il Michelet, nè il Proudhon, nè Heine avevan cambiato le vecchie significazioni di loro arbitrio; era stata la chiesa stessa che aveva fatto ciò, ed essi non ne erano stati altro che i fedeli registratori nel quadrante della storia. Il cristianesimo infatti sorse e si affermò colla distruzione violenta del paganesimo in tutte le sue forme d'arte e di vita. Esso cerca di cacciare gli antichi dèi e di cancellarne ogni memoria. Da Costantino che dà la sanzione imperiale alla *setta* ormai preponderante dei Cristiani, a Giustiniano che fa chiudere la scuola di Atene, da S. Girolamo e Orosio che tripudiano sulle rovine del Campidoglio a S. Martino di Tours, a S. Marcello, all'Arcivescovo Teofilo che demoliscono statue, incendian templi e biblioteche, c'è tutta una tradizione di distruzioni e una lotta brutale e feroce contro ogni vestigio e ogni forma della vita della civiltà e dell'arte antica: *gladio sternantur, igne comburantur, reliquiae idolatriae omnino deleantur.* Non solo; ma il cristianesimo sorse anche colla condanna e il disconoscimento della natura stessa che l'antichità aveva animato e vivificato, facendone la scena dei suoi dei e dei suoi miti. Sorto il cristianesimo, il gran Pane è morto, come racconta l'antica leggenda; chi lo sostituisce è il fosco dèmone: il demonio. È lui che abita ed anima la natura in tutte le sue forme e in tutto ciò che è attraente e giocondo, nel sorriso dei fiori, nello splendor del giorno, nel canto degli uccelli; (1) è il verme laido e schifoso che il medioevo vede nel fondo dell'universo. La vita e la natura sono sua emanazione. Esso contraffà la creazione divina e trasforma

(1) Heine racconta, a questo proposito, una curiosa leggenda medioevale. Per la lotta del crist. contro il pagan. cfr. BEUGNOT, *Hist. de la destruction du paganisme en occident.* Paris, 1835. — Per i processi contro la *sorcellerie* cfr. J. DÖLLINGER, *Das Papsthum*, trad. par A. GIRAUD-TEULON. Paris, Alcan, 1904, pag. 109-116.

tutti gli esseri, dice A. Magno; e S. Tommaso: tutti i cangiamenti che posson farsi in natura mediante i germi, Satana li può imitare. Si capisce perciò come maledetta e proscritta dovesse essere dal pensiero ascetico teologale la natura e la vita. Essa è esiglio, espiazione, dolore; cercare di alleggerirne il peso è opera diabolica. Quelle donne infelici che in tempo di barbarie cercano da sè stesse farmachi e rimedio alle loro sofferenze, sono streghe che han commercio con Satana e sono bruciate centinaia alla volta. Il pensiero è delitto; chi pensa e scruta è condannato (astrologhi, alchimisti). La scuola è un carcere; non allarga il pensiero ma lo deforma; e chi cerca di bucarne la volta ed uscire da quella *in pace* tenebrosa per un po' di sole, compie opera satanica.

Questo il mondo, la natura e la vita rifatta dal pensiero del basso medioevo; questo era Satana. Ora era fatale che nei tempi moderni insorgesse lo spirito del pensiero laico a gridar *viva* all'antico proscritto. È ribellione sommaria e definitiva che compendia tutte quelle del passato: Satana diviene il prototipo della libertà assoluta: la ribellione delle ribellioni: *lui le monstre suprème — lui, la rébellion* (1). *Essa assomma tutte le proteste fatte* in ogni secolo al clero, al dogma, alla chiesa inamovibile e involvibile. La ribellione di Dante contro il Papato corrotto e simoniaco, la satira del Boccaccio contro il clero ipocrita e sodomita, la ribellione politica di Arnaldo che contrappone il concetto pagano all'ieratico, la romanità al papato e si rifà dal Campidoglio, e quella religiosa del Savonarola che oppone il Vangelo ad Alessandro VI, come Lutero Gesù a Leone X. È rivendicazione suprema che in nome delle più sublimi acquisizioni della coscienza moderna risantifica tutto ciò che un falso orientamento aveva

(1) V. Hugo, *L'épopée du ver.*

maledetto e disconosciuto. E che trascende gl' intenti della satira e delle avversioni teologiche, per più ampie e più alte significazioni. Ed è anche vendetta suprema dei martiri del pensiero di fronte alla teocrazia teologale.

Avvenuta, ripeto, non per capriccio o opera di singoli intelletti, ma per forza fatale che ha spinto la coscienza e la ragione a rivendicare i suoi diritti contro aberrazioni e deviazioni transitorie. Di fronte alla chiesa e al dogma che sta fermo, il pensiero la vita si evolve e progredisce. Sì che questa rivendicazione *doveva* avvenire. Essa era talmente *fatale* nella coscienza moderna, che un inno a Satana, lungi dall'apparire prodotto di un' iniziativa dell' ispirazione personale di un poeta, sembra piuttosto la naturale espressione di una storica necessità.

***

Abbiam messo in chiaro il significato, o meglio la preistoria ideale dell' inno carducciano; dobbiamo ora vederne il senso e il valore che acquistò dalle contingenze dei tempi; il suo significato storico cioè; del significato e del suo valore artistico vedremo poi. L'*Inno a Satana*, fu giustamente detto, rappresenta la prima pietra del monumento di Giosue Carducci. L'interminabile serie delle dispute e delle polemiche che accese, se infastidì e nauseò il poeta stizzoso, valse anche a porre le basi e come le fondamenta della sua fama. D'altra parte ciò voleva dire appunto che quell' inno contava pur qualcosa, interferiva nella realtà, feriva, turbava ed accendeva lo spirito del suo tempo.

Esso fu davvero il primo *giambo* lanciato dall' Italia nuova. Si pensi da una parte agli anni in cui fu composto, pubblicato e ripubblicato, o meglio a tutto il periodo delle *Polemiche sataniche* in cui il Car-

ducci, chiarì, esplicò, convalidò il suo pensiero e il suo sentimento, come uomo e come artista, con le parole più ardenti e gli atteggiamenti più recisi, e dall'altra, alle condizioni morali, politiche, intellettuali dell' Italia di quel tempo.

Ecco la storia bibliografica dell' Inno: composto nel settembre del 63 e pubblicato in pochi esemplari, veniva ripubblicato a Pistoia nel novembre del 65, con la data «Italia anno MMDCXVIII dalla Fondazione di Roma», e poi in diversi giornali nel 67 e riprodotto dal *Popolo di Bologna* l'8 dicembre 1869, giorno in cui si apriva in Vaticano il *Concilio Ecumenico*.

Le date sono significative e le ricorrenze loro non possono dissimulare come già esso fosse divenuto una bandiera e uno strumento di propaganda. Il che si capisce se consideriamo la storia e le condizioni politiche e civili dell'Italia di quegli anni; lotta aspra tra i liberali e la teocrazia tenace custoditrice di privilegi e avida di dominio, garibaldinismo e repubblicanismo da una parte, e Roma papale dall'altra: razionalismo e Concilio ecumenico; ardore e risveglio di libertà e infallibilità dogmatica; spirito di ribellione nei giovani e quietismo e catechismo nelle scuole. Ora in un tempo in cui era imposto l'obbligo della dottrina cristiana e il Ministero, come ebbe a dire scherzando il Poeta, risedeva fra due chiese, e i razionalisti incurvavano il capo alla benedizione di Fra Cristoforo, in un tempo cioè di ortodossia filosofica e di neoguelfismo politico, il Carducci si chiariva ardente razionalista e apertamente repubblicano, ghibellino, antipapale, antimanzoniano. Questa, a parer suo, la *birbonata utile*, la sfida violenta e aggressiva e il proclama di una minoranza giovane e rivoluzionaria. Il quale, siccome era in contrasto coi bempensanti del tempo suo, non poteva non suscitare tutto quel chiasso che sappiamo. Paperlo di accuse e di vituperî in cui l'esame critico scomparve sotto altre considerazioni e giudizi estranei all'arte e

che trascinò a forza il Poeta nella polemica, costringendolo anche talvolta ad esagerare, per reazione, la portata del suo pensiero e delle sue intenzioni al di là dei limiti dell'imparzialità e della serietà di storico e di letterato. Così Egli, che in verso aveva rappresentata unicamente la ribellione al dogmatismo teocratico arbitro e giudice dell'umanità, conculcatore del pensiero, se la prese poi nella polemica anche contro il cristianesimo in sè stesso, in tutta la sua essenza ed anche contro Gesù, con parole e giudizi che più tardi dovette mitigare. Ma così d'altra parte Egli ebbe modo d'integrare, ampliare, chiarire e quasi ridurre a sistema critico-letterario il suo orientamento spirituale, di svelarsi cioè tutto, al di là delle sue intenzioni di poeta; sicchè il canto, integrato colle discussioni che portò seco, acquista anzi una più ampia significazione e maggiore importanza storico-letteraria. L'*Inno* e le *Polemiche Sataniche* furono la *birbonata* che il Poeta credette necessaria a controbilanciare il moderatume neoguelfo e il filosofume cattolico di dopo il 60. E infatti come sfida lo accettarono e lo condannarono, sbofonchiando, compassionando in coro i democratici, i filosofi e i clericali. A loro l'*Inno* apparve come la *Marsigliese* di una nuova rivoluzione empia e bestemmiatrice: Satana = anticristo, antidio, simbolo infernale; e di qui tutta l'impostatura delle loro critiche. Alcuni anzi, esagerando la portata dei sentimenti politici e religiosi che vi erano espressi, fraintesero e falsarono addirittura gl'intendimenti del Poeta, sì da sospettare ch'Egli, più che ad esprimere le proprie idealità, avesse mirato a secondi fini di opera settaria. E forse alcune circostanze parvero avvalorare l'insinuazione; come la ristampa dell'*Inno* nei giornali massonici, e la sua ripubblicazione nel dicembre del 1869 alla vigilia del Concilio ecumenico. Ma, come si vede, sono pure coincidenze extra-intenzionali, fuori della responsabilità diretta del Poeta, le quali non hanno nulla a

che fare colle idee che lo ispirarono, senza dire che sono anche posteriori alla composizione del canto; sicchè non metteva conto nemmeno che il Poeta si scagionasse, come fece, da simili accuse.

Se i massoni se lo presero e se ne servirono, ciò avvenne per circostanze che esulano, ripeto, dalla responsabilità del Poeta in sè, e anche se il Carducci, com'è probabile, vi si prestò, ciò non ha nulla che fare con la sua coscienza d'artista.

Del resto i carbonari del 1818 non s'erano appropriata, con paura del povero Monaldo, Dio sa quanta, la *Canzone all' Italia* di Giacomo Leopardi?

Il canto carducciano adunque non fu *manifesto politico d'occasione*, ma, come Egli dice nella lettera al Filopanti, *sangue del suo sangue, anima della sua anima.*

Ma era naturale che i giudizi dei contemporanei non essendo *au dessus de la mêlée* risentissero di queste impressioni false ed esagerate e fondessero in un'unica valutazione considerazioni civili, morali, religiose, politiche, di natura, cioè, disparata ed estranea all'arte.

Esagerarono quindi ed errarono tutti in quanto considerarono quell'*Inno* non nel suo significato fondamentale, ma nelle sue allusioni e riferimenti indiretti, nelle sue relazioni storiche contingenti. Gli uni (i moderati) ci videro la *marsigliese del canagliume*, gli altri (i filosofi), più benevoli, *un'orgia intellettuale.* Ma non sono questi giudizi, in quanto nascono da quel fraintendimento radicale del significato di Satana che abbiamo rilevato. Satana infatti non è l'antidio, e simboleggia tutt'altro che il male, il delitto, la degenerazione, l'abbrutimento. E anche inesatto è il giudizio: *orgia intellettuale.* Capovolgerà, sì, l'*Inno* le vecchie tradizioni, ma, come mostrammo, non per capriccio o errore, ma dietro lo spirito critico e ricostruttivo di una *logica nuova*, rivoluzionaria sì, ma anch'essa eminentetemente coerente.

Se mai *orgia artistica* poteva dirsi, per la forma

tumultuaria, confusa, come ebollizione di vino in fermento non ancora sedato e chiarito.

E con pari errore fu detto dal Filopanti: «*antidemocratico* nella forma e nella sostanza, in quanto tradiva il popolo divinizzando il principio del male». Ma quanto alla forma il Filopanti confondeva *antidemocratico* con *non popolare*, e l'*Inno* invero per l'espressione eminentemente letteraria è lontano dalla comprensione del popolo: quanto più per la sostanza e il significato ideale è eminentemente *democratico* e liberale.

I benevoli e i giovani lo chiamaron *marsigliese*; la marsigliese filosofica, politica, religiosa, civile della generazione d'avanguardia dal 65 al 70.

Ed anche questa è lode esagerata in quanto l'Inno non rappresenta una nuova concezione, non dischiude nuove vie, nè addita nuove verità, ma afferma e rivendica solamente vecchie e tradizionali idealità. Non è che l'espressione di un sentimento che da un pezzo era nell'aria: espressione della contradizione tra la religione immutabile e la umanità progrediente, che molti di già avevan avvertito in ogni tempo e in ogni paese, e che, in Italia, aveva già avuto il suo apostolo e predicatore nel Mazzini.

Ma in un certo senso quella lode è meritata in quanto l' *Inno a Satana* contiene la rivendicazione e l'esaltazione delle più nobili aspirazioni umane e di idealità che costituiscono il fondo della coscienza nuova del sec. XIX. Che se il Poeta avesse saputo concretare sì alte aspirazioni in una grande opera d'arte, allora sì quel canto sarebbe apparso e rimasto eterna marsigliese del pensiero combattente. Ma purtroppo l'Inno ora è rimasto nel campo della letteratura e non può avere più nella vita le risonanze di un tempo. Esso ha perduto quasi due terzi della sua vitalità. E per vederne il motivo, dobbiamo esaminarlo, non nelle intenzioni del Poeta, non nelle sue significazioni storiche-politiche-religiose-morali, ma nella sua

effettività artistica, come documento di poesia. Se il Carducci, ripeto, avesse fatto opera d'arte duratura, l'*Inno a Satana* avrebbe continuato ad essere, come verso il settanta, la marsigliese delle generazioni future, in quanto espressione di atteggiamenti che sono eterni e incancellabili dallo spirito. Ma per ciò Egli avrebbe dovuto veramente *creare* un simbolo, plasmare il *suo mito* in bronzo splendente e risonante: cosa che invece gli riuscì solo a metà, come chi crea in fretta e sotto l'impeto di forti passioni e di confusi sentimenti. Creò solo una personificazione astratta; pletorica sintesi filosofica di un materiale intellettualistico poco digerito e sistemato. Materiale vastissimo da farci su tutto un poema filosofico-didascalico, come tentò, poniamo, il Rapisardi, che il Carducci volle addensare in una ventina di strofette. Il Poeta voleva, vedi la lettera al Filopanti, un poema che adombrasse nientedimeno la storia del *naturalismo panteistico, politeistico, artistico, storico, scientifico, sociale,* e ci dette un brindisi con un centinaio di quinari. È troppa la sproporzione tra l'impalcatura logico-ideale e il materiale fantastico letterario messo a disposizione, perchè ne potesse venire una costruzione stabile non solo, ma regolare e solidamente costruita.

Il Satana quindi non è che lo scoppio di una forza giovenilmente tumultuosa; l'espressione di un vasto impeto idealistico rimasto monco e incompiuto e quindi al di fuori dei confini dell'arte e della poesia.

C'è tutto il mondo carducciano visto e sentito in un'ebbra fumòsi di gioventù, ma rivelato in forma tumultuaria, confusa e incomposta: un poema ripeto filosofico-morale *in abbozzo.* Il Carducci fece più opera storico-critica, che poetica ed il suo Satana rimase piuttosto simbolo vago che *mito,* somma di concetti che figura rappresentata e scolpita dall'arte.

Ben dice Socrate nel dialogo platonico dell'*Immor-*

talità dell'anima « conoscerai che il poeta, qualora voglia esser veramente poeta, deve far *miti* e non parole ».

Ora il Carducci non riuscì a far del suo personaggio un *mito*, una figura lungi-splendente, un simbolo personificato e vivo ; Satana rimase astrazione e concetto e il poeta venne a mancare al fine essenziale dell'arte ch'è la rappresentazione.

Esso non ha il rilievo statuario del Lucifero dantesco, nè la concentrazione drammatica del tetro e folgorante ribelle di Milton, ma è una semplice serie di concetti rappresentati sommariamente da una serie di nomi e di cose : Arimane, Astarte, Lutero, Savonarola, locomotiva. Una ideologia critico-filosofica, non un personaggio poetico; concetto, non immagine, pensiero, non rappresentazione : « A te de l'Essere, — Principio immenso, — Materia e spirito, — Ragione e senso ». È l'elencazione nuda e cruda di concetti, senza immagini e senza colore.

Analogamente poi Satana sarà detto re dei fenomeni, re delle forme, ribellione, forza vindice della ragione, ecc. catalogato cioè nella storia del pensiero, ma senza entrar mai nel dominio della fantasia e del sentimento e quindi della poesia. L'*Inno* perciò prende pian piano un andamento di dissertazione. Gli entusiasmi iniziali del brindisi si agghiaccian nella poesia didascalico-storica e l'epinicio va a finire in predica e concione. Si trova qua e là, è vero, qualche tentativo di rappresentazione: di *visione*, come quegli *angeli spenti* che cadon dal firmamento, *meteore pallide*, ecc., ma subito la fantasia cede al ragionamento e alla declamazione oratoria.

Solo due anni dopo, nell'edizione del 1865, il Poeta, calmatosi, vi aggiunse l'ultime strofe, la descrizione del vapore, che rimangono come *l'appendice* più veramente poetica di tutto l'*Inno*.

Ma i difetti fondamentali provengono da altri motivi : dalla fretta, dall'agitazione convulsa, dalla stessa turbolenza dell' ispirazione improvvisa.

Il Satana nacque infatti sotto forma di brindisi, come sfogo improvviso, azione pratica, più che come lavoro d'arte a lungo meditato. Il Poeta agitato e commosso, con l'anima e la mente quasi satura di pensieri e di sentimenti, non ha modo nè tempo nè serenità di affisarsi con calma in quella sua rivelazione improvvisa; tempo e modo di elaborare fantasmi, ordinare i concetti, curare la chiarezza dell'espressione e dei costrutti. Ha la preoccupazione dello sfogo immediato, e quindi è proclive a prender talvolta forme di espressione sommarie, provvisorie e generiche. Donde costrutti stentati e oscuri, inversioni (1), e un linguaggio talvolta di convenzione rettorica, umilmente prosaica. Frasi bell'e fatte, come fu ben osservato, (2) vengono riprese senz'altro dal convenzionale linguaggio poetico: « La terra e il cielo *sorridono* e si ricambiano d'amor parole: un fremito d'Imene arcano dai monti palpita, ecc. ». Anche il metro è provvisoriamente e frettolosamente accettato: un metro facile, spicciolo, poco elaborato; quello stesso quinario romantico che poi il Carducci stesso ebbe a sbertucciare (3). Il pensiero, abbiamo detto, spesse volte resta pensiero grezzo e oltre ad assumer talvolta, come tale, una terminologia rigidamente filosofica e scientifica, impropria e inefficace in poesia (si ricordi il platonico *ile*), assume come ragionamento la forma più della deduzione che del trapasso lirico.

Satana brilla nel *lieto sangue dei grappoli*, per cui la rapida gioia non langue — che la fuggevole — vita ristora — che il dolor proroga — che amor ne incuora —. Satana tiene l' impero « nel lampo tremulo — d'un occhio nero. — Ovver che languido — Sfugga e resista — Od acre ed umido, — Provochi insista ».

(1) Cfr. ad es., le due strofe: « Quindi un femineo sen palpitante, » etc.

(2) Cfr. B. Croce, *La Critica*, 1911.

(3) Cfr. Prefaz. ai *Levia Gravia*.

Oppure il pensiero si risolve in esortazioni e imperativi enfatici e oratori: Wycliff ed Huss devon mandare all'aura il *vigile* grido, il pensiero umano deve gettare i suoi vincoli e splendere e folgorare cinto di fiamme, la materia si deve inalzare, e via dicendo.

Della fretta risente anche lo schema stesso poco organico e direi poco « cementato » che procede a sbalzi, senza profondi legami e associazioni intime, e dalla fretta derivano certe valutazioni sommarie e storicamente inesatte, ch'Egli stesso dovrà poi correggere e spiegare.

Così il Carducci fu tratto a considerare il simbolo satanico nella persona e nell'opera di Lutero e di Girolamo Savonarola che per certi riguardi rappresentano proprio la negazione di quei concetti ch'Egli intendeva rivendicare. Si sa dell'*iconoclastia letteraria* dei Luterani; e anche il Frate di S. Marco, se non fu, come poi lo giudicò lo stesso Carducci, l'*iconoclasta della rinascita*, (1) il frate del terrore e della morte *che accompagna la poesia alla sepoltura* (è noto come Ei fondasse una scuola di pittura e la sua amicizia pel dottissimo Pico della Mirandola), a giudicare dalla predicazione del carnevale del 1498 e dal famoso *falò delle vanità*, non fu tenero per l'arte e per quella tradizione pagana naturalistica che il Poeta intendeva appunto esaltare.

Senza dir poi che ambedue (Lutero e Savonarola) furono, pur nella loro opposizione al papato, profondamente credenti e fedeli al vecchio semitico nume che il Carducci avrebbe voluto sotterrare più profondamente che i cretesi sotterrassero Giove (2). Comunque non nella violentazione della storia e della tradizione, come parve ai critici contemporanei: non nell'inesattezza di alcune affermazioni storiche è la causa della

(1) Cfr. XX, 464.
(2) Cfr. *Op.*, IV, *Polemiche Sataniche.*

incompiutezza dell' *Inno*, come documento d'arte, ma nella sua stessa deficienza di elaborazione fantastica. E di questo il Carducci, artista fine com'era, fu il primo ad accorgersi ed a riconoscere, quando la chiamò *birbonata* e *volgare chitarronata* e quando scriveva al Chiarini (7 nov. 1869) (1) che in quella poesia oltre certa pretensione c'era di *gran volgarità* nell'espressione e che *avrebbe voluto* farne qualche altro saggio a mente riposata.

Come si vede il Poeta stesso disdiceva, come artista, l'opera sua.

Però, se ne ripudiava la forma, altrettanto caro gliene era il contenuto ed il significato; sì che il *Satana*, per quanto seccato, non lo potè mai ripudiare interamente.

E non poteva, se non a patto di disdire tutto se stesso.

Troppo esso era *suo*, sangue del suo sangue. Per questo per un ventennio fino all'83 seguitò a parlarne e a discuterne.

Prova questa, ripeto, che quell'*Inno* non era un capriccio o *manifesto politico* ma, com'Egli confessava a un suo benevolo avversario, il Filopanti, « anima della sua anima », cioè sintesi di tutti i suoi intendimenti, di tutte le sue idee, di tutti i suoi sentimenti fino a quel tempo.

Esso, come notammo, racchiude in germe e in embrione quasi tutte le significazioni ideali dell'opera sua; è resoconto del passato, programma per l'avvenire, preventivo, proclama, formulazione sintetica di tutto quello che poi svolgerà.

Il che spiega anche com' Egli per un pezzo non fu per noi italiani che il *Cantore di Satana* e come tale, nonostante i suoi sdegni ed i rabbuffi, fosse sempre salutato. Siccome quel canto rappresentava, sto per dire, il concentrato di tutti i fermenti della sua poesia,

(1) Cfr. *Lettere*, pag. 95.

era naturale che si prendesse come simbolo del suo rinnovamento letterario, della sua azione politica, di tutta l'anima sua infine come uomo, come storico e come poeta.

Molti sentimenti, molti atteggiamenti, ampliamente svolti poi nell'opera posteriore, compaiono già accennati nell' *Inno*; compare già qui la glorificazione della vita terrena, dell'attività, del lavoro che informerà poi *Per nozze di Cesare Parenzo, Idillio Maremmano, La Madre* ed alcune altre delle *Odi Barbare*; compare il contrasto tra il paganesimo e il cristianesimo, quell'avversione all'ascetismo, all'arte cristiana, medioevale, bizantina, che sarà poi largamente esplicato nelle: *Fonti del Clitunno, In una chiesa gotica, Chiesa di Polenta*, ecc.

Ma c' è un'altra ragione per cui il battesimo di: *poeta di Satana* restò al Carducci e perch'Egli, per certi riguardi, se ne fece vanto. È ch'Egli riconobbe l' importanza ideale di ciò che in esso aveva affermato, l' importanza del nuovo periodo e del nuovo orientamento ch' esso annunziava. Che se l' *Inno*, soggettivamente considerato, rappresenta il proclama religioso, artistico, morale, del Poeta, oggettivamente rappresenta l'avvento di un nuovo periodo, il *credo* delle nuove generazioni che dopo la prima metà dell' 800, contro la minaccia di una nuova reazione civile-religiosa, tentan riprender balde il cammino della civiltà, del progresso e della più assoluta libertà.

È in fin dei conti il Vangelo di Mazzini messo in versi. L'esaltazione e la riabilitazione della vita, dell'attività, della libertà, del progresso, del pensiero e dell'azione, la rivendicazione della terra sul cielo e implicitamente la condanna dell'ascetismo, del dogma, della chiesa, di tutto ciò che impedisce la libera esplicazione delle sorti dell'umanità, concepite dal nuovo ottimismo razionalistico indefinitivamente progressive.

Il vangelo del Genovese diventa il programma del poeta. Il quale contrappone dovere a dovere, Dio a Dio, ideali ad ideali ; l'azione alla passività, al Dio dei rassegnati il Dio dei volenterosi, mallevadore di libertà e di felicità, alle concezioni della vita come espiazione, avvilimento, la esaltazione delle gioie e dei dolori della vita stessa naturalisticamente concepita, non come mezzo e preparazione, ma come fine ultimo e supremo. E questa era la proclamazione delle più nobili aspirazioni dello spirito moderno.

L'Inno carducciano rappresenta perciò, nella storia dello spirito italiano, l'apparizione di una nuova fase di vita oltre che di un nuovo orientamento artistico e letterario.

Per questo fu *birbonata utile*. È, come osservava il De Sanctis (1) nel 1868 a proposito dell'*Armando* del Prati, il trionfo e l'avvento di un sano materialismo che disperde d'un tratto il vecchio metafisicismo che aveva nutrito la poesia e lo spirito italiano ed europeo per tutto un ventennio del sec. XIX. Ora la nuova musa si riconcilia con la vita e l'esalta, s' impossessa della realtà e se ne serve ai suoi fini invece di fantasticarci su, e inneggia alla salute, alla forza, alla giovinezza. Satana in codesto crepuscolo del vecchio spiritualismo sorge folgorante e disperde il fosco mondo vaporoso di spettri, di visioni e di contemplazioni; i giovani con esso dicon definitivamente addio a Consalvo, a Werther, a Ortis, ad Armando e aspettano tempi nuovi.

Questo nuovo atteggiamento dello spirito dinanzi alle cose annunzia l'uomo moderno della fine del sec. XIX.

Il Prati anch'Egli vuol entrare in questo nuovo mondo, ma vi si introduce come un malato, coll'*Armando ;* soltanto lo intravede e lo riconosce col *Canto d' Igea*.

(1) Cfr. *Saggi critici*, 485-486.

Chi se lo farà suo sarà il Carducci: suoi gli ideali di quell'uomo che appunto nel 1869 (quando veniva ristampato il canto carducciano) lo Swinburne cantava in Inghilterra (1).

E tutta l'opera sua si farà interprete ed espressione di questa nuova vita, di questo nuovo orientamento psicologico-civile-morale-letterario che il Satana sommariamente aveva preconizzato.

Secondo periodo dell'educazione carducciana. 1863-1867.

La produzione poetica che va dal 63 (settembre) ai primi *Giambi* (agosto 1867) costituisce come il secondo periodo dell'educazione carducciana. È la sua *vigilia di armi*. Non vi sono grandi novità e sorprese, ma presenta già acquisizioni notevoli. Scoppi come: *Dopo Aspromonte* e l' *Inno a Satana* non rinnovan del tutto l'anima del Poeta, ma vi producon, direi, come delle screpolature, da cui sgorgano succhi nuovi e nuovo fluema.

Ci sono annunzi di una nuova personalità che si sta formando. I sonetti: *Omero, Per Val d'Arno* (1866), *Petrarca, Dante, Al Sonetto,* — i canti: *Alla Louisa Grace Bartolini* (2 maggio 1865), *Poeti di Parte Bianca, Al Libro: « Ah! per te Orazio predica al vento! »* (1866) mostrano un artista quasi maturo.

Prendiamo la poesia: *Al libro* comparsa nell'edizione definitiva col titolo: *Il Prologo.* È anche questa polemica letteraria; ma polemica di concetti e di intendimenti artistici e non di parole, di francesismi, ecc. come quella dei primi anni (1858-59). L'Arcadia, i Roman-

(1) Cfr. per un parallelo tra il Carducci e Swinburne un articolo nella *Jale Review* del gennaio 1916.

tici, i Timotei, i Basili e Fucci Filologo ricompaion ancora in una atmosfera letteraria sì, ma giovenalescamente salace, si sente che tra poco verranno i *Giambi*.

Analogamente un altro canto composto verso il 1865: *Poeti di Parte Bianca* rappresenta qualcosa di più di una promessa. È forse artisticamente la più importante della Raccolta del Quartieroni (Pistoia 1868) e mostra già tutte le attitudini e la maestria del futuro *poeta della storia*. *La poesia storica*, intendendo per essa, non solo narrazione o rappresentazione di fatti, ma la simpatia e l'interesse pel passato e la riproduzione letterariamente riflessa dello spirito di un tempo, è un *genere*, diciamo così, che il Carducci coltivò con grande abilità fin da giovanissimo e in cui, adulto, raggiungerà il più alto grado di perfezione.

Nelle prime *Rime* riproduce con bravura lo spirito e le forme del dolce *stil nuovo* della poesia religiosa dei laudisti del 300-400; ora presenta una scena dell'ultimo medioevo, in grande stile, e come un grande quadro storico.

Poeti di parte Bianca fa presentire: *Faida di Comune, Leggenda di Teodorico — Sui campi di Marengo* ecc.

Già fin d'ora ha raggiunto la perfetta maturità artistica nella rappresentazione, sì che la sua descrizione ha già l'efficacia della pittura. Ecco in pochi tocchi un quadro storico, medioevalesco: scena di corte presso i Malaspina, degna, per accuratezza di disegno e sfoggio decorativo, del pennello di Stefano Ussi o meglio di qualche quadro di Ary Scheffer o di Ingres:

.... fosco intanto
battea la rocca di Mulazzo il nembo;
e la tristezza del morente autunno
umida e grigia empìa le vaste sale
di Moroello Malaspina. Acuta
guaiva ai tuoni una levriera e il capo

arguto distendea, l'occhio vibrando
dardeggiante e le orecchie erte....

. . . .

Posava in pugno al cavaliero un bello
astor maniero e quando varia al vento
saltellando la grandine picchiava
le vetriate....
Ei l'ale dibattea il serpentino
collo snodando....

Dobbiamo convenire che c' è più senso storico, più verosimiglianza e sapore di medioevo in questa diecina di versi che in tutti i tre atti della *Partita a Schacchi* (1) o in qualche centinaio di versi aleardiani pur dei migliori di *Monte Circello*, poniamo, o in tutti gli innumerevoli poemi e poemetti storici medievaleschi di cui tanto s'era compiaciuta la muta romantica (cfr. Berchet, Prati, Grossi, Sestini, etc.).

Bastano al Poeta pochi tratti per rappresentare tutta una scena, per dipingere o scolpire una figura. Ecco in quattro versi un *ritratto* :

A lui l'azzurro
occhio splendea come l'acciar dell'elsa.
E sul verde mantel di sotto al tòcco
bianco e vermiglio, gli piovea la bionda
giovenil capelliera.

E sentite come sa ritrarre e convertire in espressioni letterarie e magici incanti musicali le risonanze delle più indefinite sensazioni. È Gualfredo che canta :

.... In su le quattro
fila correan del cavalier le dita

(1) Di essa il Carducci: « commise tali e tanti spropositi di medioevo, che se potesse un giorno arrivare a capirli, dalla disperazione e dai rimorsi si affogherebbe nei propri versi martelliani ».

piane, lente, soavi e poi di tratto
rapide flagellando risonaro....
come pioggia d'aprile a la campagna
che bacia i fiori e su le larghe fronde
crèpita, ride tra le nubi il sole,
e ne le goccie pendule si frange,
getta odore la terra, le ali bagna
la passeretta e al ciel levasi e trilla,...
tal....

Pare proprio un «soleggiato» e gareggiano questi versi per magìa di fattura con quei bellissimi delle «Grazie» descriventi ugualmente le divine estasi della musica.

Parimente i sonetti: *Omero, Al Sonetto,* (Breve, amplissimo carme, ecc.), *Petrarca* (Se porto di pensier....), *Per Val d'Arno* 1866 (Nè vi riveggo mai....), alcuni dei quali disposti poi nell'edizione definitiva tra le *Rime Nuove*, per compostezza letteraria, correttezza formale, grazia e snellezza di movenze, mostrano già un artista arrivato quasi alla perfetta maturità e al pieno possesso del suo strumento.

È anche questa, in fondo, poesia letteraria, ma con maggior impronta personale e meno residui di scuola.

Intanto traspariscono nuovi contatti; il nazionalismo tende a divenire cosmopolitismo e troviamo richiami ed echi di Platen, Sainte-Beuve, Wordsworth (1).

In complesso dobbiamo convenire che, se non c'è ancora il *grande poeta*, in queste ultime prove il Carducci s'è rivelato artista provetto, degno ormai d'uscir dalla scuola e dall'imitazione, e di fare e di osare per conto suo. Siamo al 1868 e vedremo cosa farà e verrà dopo. Per ora raccoglieva questi canti col titolo di *Levia Gravia* e li pubblicava a Pistoia pei tipi del Quartieroni e Niccolai. La scritta che portavano: *Sibi suis fecit*

(1) Cfr. *Il Card. Umanista,* 164

rivela il carattere e il successo di queste poesie. Esse rimasero infatti nell' ombra, riscalducciate soltanto dalla benevola ammirazione di uno *stuolo d'amici numerato e parco*. Per il gran pubblico c'era altro pasto, lo Zanella con le sue *Poesie* e il Prati col suo *Armando* pubblicato in quell'anno stesso.

Le *Poesie* del prete, cavaliere di S. Maurizio e Lazzaro, ufficiale della Corona d'Italia, le *Poesie* dico di quel prete liberale che inneggiava al progresso, alla libertà e ribattezzava la scienza nella fede, purgava Venere nelle pile dell'acqua santa, e nel crogiuolo di un facile eclettismo fondeva la metafisica, la religione, e i canoni del purismo classicheggiante, dovevan, per ragioni d'ordine politico e intellettuale, trovare nella media e pia borghesia più larghi consensi di quelle del Carducci la cui forma austera e rigida ad artisticamente elaborata doveva sembrare troppo severa e pesante e costituire come una barriera e un ostacolo. E più largo interesse doveva suscitare il Prati ormai noto e popolare. Inoltre dopo la modernità e mondanità della Poesia del Praga di cui per qualche tempo i più arditi tra i leggitori di versi s'erano inebriati (*Tavolozza*, 1862; *Penombre*, 1864; *Fiabe e Leggende*, 1867), il Carducci doveva apparire ancor freddo ed accademico. Quel classicismo che piaceva agghindato, rammodernato e levigato dallo Zanella, come sotto la pomice di un ingegno regolare e senza asprezze, doveva sembrare troppo scabroso nel Carducci e quasi arido di pedanteria letteraria. Ecco perchè l'edizione pistoiese si aggirò per qualche anno nella benevola penombra delle case di amici e di conoscenti. Ma di là a poco le sue liriche torneranno trionfanti. L'edizione del 1871 del Barbèra darà il meritato successo e soddisfazione alla tenacia novatrice del Poeta. Poichè la vittoria era ormai sua! E la vera strada, quella per cui s'era messo Lui! Il 1868 segna infatti un cambiamento negli indirizzi della nostra letteratura, la crisi ultima e la dichiarazione di fallimento di tutta

quell'arte che, diramata dal vecchio tronco del primo romanticismo, aveva, a forza d'innesti, trascinato le sue propaggini fin verso il 70.

Lo stesso Prati con l' *Armando* fa da becchino alla vecchia scuola. « Ho notato una malattia ed ho scritto un libro », dice nella Prefazione. Ed è confessione preziosa. Dunque il romanticismo, a giudizio dei suoi stessi discendenti, è l'espressione di una malattia psicologico-morale e letteraria. Proprio come lo chiamava il Carducci : *scrofola, mollichicio*. E il Prati chiude il fantastico poema con la sua negazione, *Il Canto di Igea*. Negazione così vera ed esplicita delle vecchie idealità, da incontrare le simpatie degli stessi avversari classicisti : quali il Carducci che lo paragonava ad un coro di Sofocle e del Nencioni che vi sentiva echi solenni di Esiodo e di Lucrezio e atteggiamenti di Vates che parli all'Umanità.

È infatti un inno alla gioventù, alla vita, al lavoro, all'azione, un proclama ideale simile insomma a quello che il Carducci aveva fatto nell' *Inno a Satana* e che ampiamente svolgerà in seguito. L' *Inno a Satana*, *Idillio Maremmano*, *Nozze di Cesare Parenzo* e *Canto di Igea* sembrano parto di uno stesso atteggiamento spirituale. Siamo al punto di contatto tra le due scuole. L'una, nel declinare, intravede ciò che l'altra canta e proclama mentre sorge.

Intanto, anche dal punto di vista letterario, la larga ammirazione tributata, eccetto poche critiche acerbe (1), alle *Poesie* dello Zanella, mostrava la nausea delle vecchie vaporosità, delle vecchie sciatterìe e delle oziose fantasticaggini.

La forma composta, precisa e corretta, i contorni definiti, il verso sapientemente elaborato, ritornavan ad esser apprezzati.

(1) IMBRIANI, *Fame usurpate*, ed. Croce, Bari, 1912[3], pp. 243 sgg.

Purtroppo, e n'abbiam viste le ragioni, per ora non al Carducci ma al Vicentino sarà concessa la Corona di poeta della Nuova Italia, ma resta fermo che il Carducci è sulla buona strada ed è indubitabile che le ragioni per cui ha tanto lottato saran riconosciute, e che il pubblico tra poco sarà per Lui.

Certo, se Vittorio Imbriani arricciava il naso dinanzi alle *ciarpe mitologiche* del classicheggiante abate che pur tanto di rado di esse si era adornato, il classicismo radicale del Carducci doveva sapere di *forte agrume* ed apparir forse esagerazione scolastica; ma siccome gl' intendimenti letterari suoi cominciano ad apparire giusti e ragionevoli, basterà che Egli riesca a spogliarsi da ogni ingombro convenzionale e scolastico, perchè la palma di poeta d' Italia sia indiscutibilmente sua.

E questo sarà fra breve, quando la passione politica, potente, convulsa furia agitatrice del suo spirito, butterà all'aria ogni incrostatura di residui culturali, farà sparire il letterato e balzar fuori ardente e rinnovellato il Vate della terza Italia. I *Giambi* così saranno il terzo e l'ultimo periodo della sua preparazione e *della sua educazione poetica.*

Capitolo III.

La parentesi politica. - I primi colpi di lancia.

Sommario

Effetti della passione politica nella poesia carducciana. — Rinnovellamento spirituale. — Nuova coscienza politica e letteraria del Poeta. — Nuove forme e nuovo spirito d'imitazione. — Sveltimento e modernità dell'espressione. — Verismo e impressionismo realistico. — Cambiamento delle forme metriche. — Valore e significato dei *Giambi* nell'ordine di sviluppo dell'arte carducciana. — Loro manchevolezze. — Chiazze letterarie e mitologiche. — La poesia storica che è in essi. — Confusione, indeterminatezza rappresentativa e declamazione. — In che senso si può parlare di *rettorica* dei Giambi. — Mancanza di equilibrio e di misura. — La fretta dell' ispirazione e la posa nell' imitazione. — Victorughianismo e contraffazioni heiniane. — L'umorismo e il sarcasmo. — La rappresentazione umoristica. — Valore storico dei Giambi. — La requisitoria dell' idealismo repubblicano del *primo regno d' Italia.* — Parzialità ed esagerazioni storiche dello spirito partigiano. — Loro efficienza pratica politica e civile. — L' Italia di dopo il 1861 e i contemporanei del Poeta. — I *cavoli riscaldati* e le *bizze personali.* — L'urlo del solitario poeta e i lamenti del Mazzini, Garibaldi, A. Mario, etc. — I Giambi e gli *Châtiments.* — Coincidenze storiche e confronto artistico. — L'opera di V. Hugo nella Francia Napoleonica e del Carducci nell'Italia borghese. — Aspetto paesano, nazionale e letterario dei *Giambi.* — I *Jambes* del Barbier. — Dal periodo praticistico dell'azione alla contemplazione disinteressata. — Rasserenamento progressivo nell'animo del Carducci. — Ritorno agli antichi ideali. — L'arte pura. — Le prime *Odi barbare.*

I *Giambi ed Epodi* segnan per certi riguardi (per i sentimenti che li animano e gli atteggiamenti che rappresentarono) come un' interruzione e una paren-

tesi nello svolgimento dell'arte del Carducci; o almeno un deviamento brusco e improvviso dalla via in cui s'era messo dai primi anni; e d'altra parte anche una crisi importantissima, feconda e salutare, che giovò a preparare il futuro poeta. Fu l'ultima definitiva fase della sua educazione e della sua preparazione. Aggiungendo alla sua ispirazione nuovi elementi di vita, arrestando il letterato e il pedante che si sarebbe perduto in un vano sforzo e in un desolato e sterile isolamento e facendo saltar fuori l'uomo e il cittadino.

Già i canti intorno al '60 mostravano i sintomi di una profonda *énervation*, che si perdeva in melanconici ristagni di un leopardianesimo doloroso; venne la politica, ritornò la vita e il Poeta fu salvo.

Le contingenze storiche dal '66 al '70, quel periodo di fazioni e di lotte con cui si chiuse la rivoluzione italiana, furono la causa immediata di questo salutare rinnovellamento. La sua fantasia, attingendo a nuove e più vitali fonti d'ispirazione, cambia natura e direzione come trasformata da un interno fermento.

Muore la poesia riflessa che si nutre di reminiscenze e di ricordi e di libri e balza fuori ardente e procellosa la poesia di partito; mutabile e varia, giorno per giorno, come le passioni di cui si nutre e di cui si fa espressione immediata.

Una poesia che si accarna alla realtà, quasi direi alla quotidianeità degli avvenimenti, conpenetrandosene tutta.

Finalmente il Poeta guarda la vita del suo tempo e ne prende pieno possesso.

Non è più uomo di libri chiuso ad un mondo angusto e astratto di sogni e di proponimenti letterari, ma uomo di partito e di azione.

Partecipa alla vita giornaliera del suo gruppo e della sua nazione e ne ritrae le impressioni vive, immediate, subendo sì da una parte la pressione delle

circostanze, ma creando e modificando dall' altra la realtà stessa. Perciò si spostano d' improvviso anche le finalità dell'opera sua. La quale, anzichè limitarsi all'azione del letterato costretta da i limiti di vecchie idealità di scuola (restaurazione classica, reazione al romanticismo, ecc.), tende a divenire forza creatrice, fattore storico civile della nuova vita italiana. Ora è poeta militante e dal letterato vien fuori il *vate*.

È solo, sì, anche adesso, come nel 1857; ma non come pedante e scolaro retrivo, bensì come uomo e cittadino che porta una bandiera in avanguardia.

E ci sono, sì, anche nei *Giambi* molti dei sentimenti e risentimenti degli anni primi, ma completamente metamorfizzati e così ardentemente vivificati che acquistano tutt'altra portata e tutt'altro valore. Ricordate il tabaccoso lamentare degli *Juvenilia* sul *turpe sonno*, sull'*oblivione indegna* dell'*Itale genti?* Ebbene anche nei *Giambi* ricompare lo stesso sentimento, ma con intonazione ed espressione così diversa che quasi non lo riconosco più.

Coll' Italia, nel suo amore passionale e geloso, il Carducci non è stato mai tenero. A vent'anni la diceva: *infame, vigliacchissima, sozza, bastarda, civetta, donnucola* e veramente *puttana* perchè aveva dimenticato i suoi grandi. Le stesse invettive escono ora dall'animo amareggiato del Poeta, ma per ben altri motivi e con ben altra intonazione: *Triste novella io recherò tra voi — La nostra patria è vile!* Quello che era atteggiamento di nazionalismo letterario diviene ora ardente sentimento civile e politico. La vecchia mentalità e la vecchia coscienza degli *Juvenilia* incorporatasi e nutritasi di altri sentimenti, scaldata e presa dal contatto diretto con la storia, diventa tutto un nuovo atteggiamento e orientamento spirituale, che informa i *Giambi ed Epodi* e che si appalesa come una crisi violenta nell' arte carducciana. L'assorbimento improvviso infatti di nuovi elementi

vitali e fondenti non poteva non ripercotersi nella sua compagine. E dobbiamo fortunatamente ad esso lo squagliarsi di quell' incrostatura letteraria di prima e l'eliminazione di quei morti succhi accademici e pedanteschi che il Poeta aveva assorbito dai libri.

Ecco la ragione per cui scorrendo il volume delle Poesie complete, quando passiamo da alcuni dei *Levia Gravia* ai *Giambi ed Epodi* abbiamo l' impressione di una rivelazione, come di una coscienza nuova e di un'arte nuova ; insomma di una nuova *personalità*.

Non che scompaia d'un tratto e proprio completamente il vecchio poeta. Frequenti reminiscenze, accenni e ricordi mitologici, atteggiamenti letterari compaiono anche qui. Non ci si può rinnovare dall'oggi al domani. Troviamo anche vestigi del vecchio periodo e del vecchio Carducci ; ma sono residui nascosti nel sottosuolo, quasi sedimenti e detriti fossili, seppelliti dall' improvviso cataclisma, che si produsse in quegli anni nella sua vita.

C' è quel fenomeno che giustamente osserva il De Sanctis, a proposito del Berchet ; tra il Berchet delle *Ballate* e quello delle *Fantasie*. Una tendenza e delle forme vecchie, dominate e superate da uno spirito nuovo.

Compare sì talvolta l' imitazione, ma scompare la *tendenza ad imitare*. Resta quale fatto spontaneo ed inconscio, non come abitudine di scuola ostentata e voluta. Nè d'altra parte consiste più nella ricalcatura grezza e materiale, ma diventa piuttosto *simpatia*, attitudine cioè a compenetrarsi con gli atteggiamenti più vari del sentimento e del pensiero altrui. Che se resta qualche raro segno della vecchia maniera (versi, emistichi ripresi), viene nascosto in un piano inferiore; nè appare più orpello di cui si compiace il letterato e che mette in piena luce, ma accatto provvisorio e secondario, preso inconsciamente nella foga e nella fretta del comporre.

Per queste ragioni la poesia del Carducci appare completamente ringiovanita e rinverginata. Non è più un organismo poetico imbottito e polposo di elementi letterari e rettorici, decoroso e composto, ma lento e goffo, lisciato ma freddo ; ora si è fatto agile e mobile e vario, nei più svariati atteggiamenti, popolare e talvolta plebeo, e da accademico e compassato tribunizio e scapigliato. Mai il Carducci piegò il suo spirito alla più varia ginnastica di movimenti.

I *Giambi* rappresentano l'agone in cui egli si mostrò sotto gli aspetti più vari, e le *pose* più bizzarre. Conseguenza di questo cambiamento interiore prodotto dal fluttuante mondo di passioni che l' invase è il radicale cambiamento delle forme esterne dell'espressione. La quale si è fatta duttile, malleabile, acquistando talvolta vivacità, varietà, spontaneità, fino ad allora ignorate. È inutile dire che nell'agitazione turbolenta di un sentimento immediato, sotto un' impressione violenta ed impellente, il Poeta non pensa che ad esprimersi per liberarsi dall' incubo spesso doloroso del proprio spirito, e che quindi non abbia tempo di intervenire il letterato con il suo bagaglio di belle frasi e di fronzoli.

È profondamente ora mutato l'oggetto e, diciamo, il contenuto della poesia carducciana.

Prima, non c'erano che sentimenti, odî, amori e contese, passioni che a letterati si riferivano e a letterati si rivolgevano, ora ci sono guerre da combattere, proteste e rivendicazioni da fare, offese da vendicare : cose tutte che interessano non una classe ma più o meno tutta l'anima di una nazione ; ed era naturale quindi che il Poeta dovesse buttare su di una sedia il lucco e la toga e scendere in giacchetta nelle piazze.

Fuori di metafora, lasciare il linguaggio dell'accademie e dei libri e prendere quelle dei comizi e dei giornali. E questo il Poeta adesso viene facendo con un coraggio che ci fa meraviglia. Per questo troverete ora nel

verso il linguaggio dell'uso più comune e pedestre, il frasario, il repertorio e direi quasi il gergo del giornalismo (1). Il pedante si è tanto svecchiato da meritare dai suoi nemici rimproveri di eccessiva modernità. Proprio come ebbero dai bonapartisti, spiriti ultrarivoluzionari quali Victor Hugo e Béranger.

Nel 1857 il Guerrazzi esortava il Poeta di essere *del tempo suo*, ora il Guerzoni gli rinfaccia *di razzolare le scorie dei giornalucoli libellisti e petrolieri* (2).

E invero, talvolta la modernità dei *Giambi* è una modernità non bella, quasi direi antiestetica in quanto rivela ozio artistico e tendenza a riprendere passivamente, quanto all'espressione, la moneta più corrente dell'uso più comune; in ogni modo segna anche questo una notevole acquisizione e un salutare cambiamento nello spirito del Carducci, prima così chiuso ed eccessivamente aristocratico; e mentre rivela la tendenza dell' ispirazione ad interessarsi e ad incorporarsi della realtà quotidiana, determina il definitivo abbandono delle convenzioni del frasario classicheggiante. Il caffè, ora è chiamato caffè e non *indica bevanda;* la cotoletta, i tartufi, lo *champagne*, gli spallini e il cimurro, son detti coi loro nomi senza vezzi rettorici di perifrasi e di circonlocuzioni.

D'altra parte l'attenzione del Poeta, rivolta ora tutta alla realtà, suggerisce all'ispirazione nuovi e più interessanti argomenti tratti dall'esterno, dagli uomini e dalle cose che formano la scena vera del mondo; donde scenette, situazioni, descrizioni e impressioni del più sano realismo.

Ricordate la scenetta di Fulvia in *A certi censori* e vi troverete le tracce della più sottile modernità di

(1) *I cavalieri d'industria, le pance nitide, i titolati Gracchi, le grazie petroliere* — e modi proverbiali — *finiam d'empire il sacco, sarà quel che sarà!*

(2) Cfr. *Gazzetta Ufficiale*, 1872, 14.

concezione e di osservazione; una scenetta di salotto mondano, ritratta con vivacità e verità prima ignorate all'arte carducciana.

Ed altre non poche situazioni vengon fuori da questa attenzione rivolta, senza intermediari, direttamente alle cose.

Ripenso ad una battuta dell'Epodo per E. Corazzini

Per l'alpestre cammino io ti seguia
E il tuo fucil di certi
Colpi il silenzio ad ora ad or feria
Dei valloni deserti.

. . . .

E il can latrando alle cadenti piume,
Rompeva a mezzo il verso

. . . .

O a te accennando usciva impazïente
Fuor della macchia bruna.

È una rappresentazione fresca, non idillica e sentimentale e come un prato erboso e ombriato nell'arrovellata calura dell' ispirazione del Poeta.

Anche il paesaggio non è più di convenzione e generico, ma visto con occhio purgato di vapori letterari e ritratto con osservazione minuta, precisa e realistica. Il paesaggio montano e dolce dell' Umbria e della Valle Tiberina richiamano alla realtà vera e non alle antologie scolastiche « alle forme generiche e convenzionali e consuetudinarie » come forse altre volte.

Ho detto che il nuovo orientamento delle spirito carducciano fu così radicale da cambiare e rinnovellare, ed era naturale, oltre che i sentimenti e gli atteggiamenti, anche gli elementi intimi dell'espressione: la sintassi, il linguaggio e il vocabolario. Una riprova è anche nell' improvviso cambiamento di quelle forme metriche che costituiscono gli schemi consuetudinari di *Levia Gravia.* Certi sentimenti e certe passioni non

si prestano a certe solennità pompose del ritmo e del metro; amano la brevità, la scioltezza, la sveltezza. Perciò non troviamo più canzoni petrarchesche anfanate e faticose come quella a *V. Emanuele* e: *In morte di Pietro Thouar*, ma, di solito, quartine con rime alterne tronchi e versi sdruccioli, di endecasillabi con settenari, quasi ad accelerarne il moto; metri come si vede armonici, brevi e vari nello stesso tempo. Così la poesia carducciana prende un'agilità e disinvoltura prima non vista.

D'altra parte l'ansante periodo classico si snoda e si spezzetta e opportunamente si piega alla vivacità del dialogo, e la lingua, come osservammo, perduta la sua pesantezza e freddezza accademica, si avvicina all'uso popolare con evidente vantaggio di modernità.

È tutto un alito di decente mondanità che ringiovanisce l'arte del Carducci. Anche in ciò che finora è stata sua caratteristica costante, l'imitazione, si viene modernizzando. Ad Orazio, Virgilio, ecc. è sostituito V. Hugo, Barbier, Heine. Egli ha allargato il suo *intento* ed ha tratto da questi contatti nuove linfe. Il suo spirito sulla loro scorta si è provato agli atteggiamenti più svariati e ne ha acquistato nuove abitudini e nuove abilità. Per tutte queste ragioni quell'organismo poetico goffamente imbottito di reminiscenze, adiposo, come di grasso d'oca, austero, grave, composto e decoroso, si è talmente sbozzacchito e fatto svelto, agile e disinvolto, che quasi non si riconosce più. Ragion per cui, come dicevamo, i *Giambi ed Epodi* appaiono allo storico letterario come una rivelazione e quasi una sorpresa, nello sviluppo dell'arte carducciana. Nondimeno, bisogna tener presente, essi non ne rappresentano affatto l'evoluzione definitiva. L'animo del Poeta si è modificato, vivificato, ma non ha trovato l'esatta e suprema misura di sè, e non si può quindi cercare nei *Giambi* l'ultimo culmine dell'arte sua. E questo per più ragioni. Prima di tutto ad un osservatore

attento e penetrante non può sfuggire come sotto la vernice nuova rimanga il vecchio, come cioè il Carducci non sia riuscito sempre a superare integralmente lo stato precedente. Conquiste ne ha fatte, sì, ma non si è totalmente rifatto. Abbiamo mostrato come alla vecchia imitazione, ch'era atteggiamento di scuola talvolta meccanico, si è sostituito più vitale atteggiamento, come s'è rinnovata nella forma e nella sostanza, come si è modernizzata la lingua, il metro, il frasario, lo stile, come si è sveltito il suo spirito, ma non diremmo per questo che sia morto per sempre il letterato. Talora, sì, nelle più forti agitazioni della passione politica, sotto la pressione di un'impressione viva, violenta, immediata, il Poeta non pensa a sfogarsi, e allora s'intende che non ha tempo di vestire gli abiti di gala; ma basta che la passione rallenti che il letterato tornerà sempre a fare di sotterfugio l'ufficio suo.

Per questo capita anche qui di trovare la vecchia patina e morchia di calamaio scolastico, tanto più visibile quanto più è saltuaria, tanto più odiosa quanto ha per contrasto brani scoperti e nudi di ogni velame letterario che son qui le venature della migliore, più vergine e spontanea poesia carducciana.

E si capisce. Questa tra il '68 e il '71 è, più che una evoluzione e maturazione, una crisi violenta, violento sgretolamento della vecchia personalità, su cui se ne innesta una nuova come una nuova scorza d'albero che si rinnovelli. Ma, se c'è nuovo fluema, restano chiazze, screpolature di vecchie giunture. Ecco perchè fra tanta modernità esteriore non è difficile scoprire qualche avanzo di vecchi addobbi e il vecchio classicheggiante far capolino e ammiccare in una situazione realistica; e tra accenni nuovi, introdursi grottescamente una vieta reminiscenza, vecchi ricordi mitologici, vecchie personificazioni.

Io ripenso a Pio IX paragonato a Polifemo; ma questo ravvicinamento, certo più goffo e strano che

efficace, e forse suggerito dall' imitazione di un'ecloga dantesca, mi passa senza stonatura nella foga oratoria del canto ; e così il *Tartaro* nell'*Anniversario della battaglia di Mentana* rappresenta una denominazione così trita dell'uso poetico che non fa più nè caldo, nè freddo; ma *Citerea* che *lampeggia* nel sorriso di Fulvia, dopo i tocchi incisivi e il colorito modernissimo con cui aveva descritta questa *cocotte* sdraiata sul divano con realistica e stecchettiana vivacità :

Tutta in viso vermiglia e di piacere spumante

mi produce una stonatura e la *cocotte* mi diventa, sotto la biacca del letterato, una specie di dama del settecento che :

Porta in ogni suo moto amore accolto
Pallade in seno e Citerea nel volto.

proprio come nelle canzonette del Metastasio.

Parimente ad amori letterari ci riportano *Nemesi che scrive nel ferreo registro* e le *adre pieghe,* e la vendetta dei secoli che *s'abbica,* ecc. Ma non è questo il peggio dei *Giambi* ; ci sono vizi e deformità congenite alla loro stessa natura d' impulso e direi quasi d' improvvisazione. C'è fretta, turbolenza, e quindi tutti quei difetti che avemmo occasione d'osservare a proposito dell' *Inno a Satana :* suono, declamazione, comizio (1), confusione.

Ma di questo vedremo poi. Per ora osserviamo come appunto le cose più belle bisogna cercarle in quelle rare pause, in cui, come avviene nelle polemiche di *Confessioni e Battaglie,* par che l'anima del Poeta si quieti e si

(1) Ad. es. *Tutti savi — guerrier poeti ed operai — tutti ci diam la mano — duro lavoro,* etc.

calmi allargando il suo respiro. Allora l'ispirazione si raccoglie in intonazioni liriche calme e solenni.

Placatosi, il Poeta dimentica la brutta realtà, sparisce il duellante e l'oratore e sgorgano melodie piene di tenerezza :

Sorridean dai cilestri occhi profondi
I pargoletti al bel Profeta umil, ecc.

Versi d'un sapore tra lo Zanella migliore e le serenità manzoniane. Dimenticati i criticastri, i ladruncoli bastardi, i mestatori, i Ciacchi e i Ceteghi, l'anima carducciana, proclive più all'ammirazione che alla denigrazione, all'esaltazione che all'odio e al disprezzo, si esalta in raffigurazioni sublimi :

Apri, Roma immortale, apri le porte
Al dolce eroe che muore:
Non mai, non mai ti consacrò la morte,
Roma, un più nobil core.

Ed è appunto quando si affisa calma nell' ideale della storia che la sua musa arriva alle più severe solennità. Ricordate :

Qual dagli aridi scogli erma sul mare....

oppure :

Dormi avvolto nel tuo mantel di gloria....

Quando alla politica subentra la storia, è capace anche di farsi armonico e popolareggiante ; e la canea ringhiosa dell'oratore diventa melodìa soave e leggera.

Ogni anno allor che lugubre.... ecc.

Versi facili, melodiosi, d'un armonia alla Prati, cui il Carducci si abbandona cullandosi nel sentimento

dolce del riposo, fin quasi a certi non so quali sentimentali sdilinquimenti :

E tu pur vivi immemore
Di chi moria per te

che giungono come lontane risonanze della Lucia di Lamermoor. Sono in queste venature storiche, in queste oggettive rappresentazioni del presente e del passato le cose migliori dei *Giambi*. Leggansi per questo nella prima parte di *Nozze del Mare* la descrizione di Venezia antica e in *A proposito del Processo Fadda* la raffigurazione della Roma imperiale, e in *Versaglia* la breve sintesi della Francia di Luigi XIV e XV e si vedranno alcuni dei più bei prodotti del lirismo storico carducciano. Così è la *Sacra di Enrico V*, macabra fantasmagoria degna di A. Dürer e di Holbein, e non inferiore certo alle più belle composizioni del *genere*, diremo così, anche se si pensa al *Der Totentanz* di Goethe e alla *Marie Antoniette* di Heine (Romancero) o a qualche *Légende* di V. Hugo.

Ho detto che nei *Giambi* c' è confusione. E si spiega facilmente. Il Poeta spesso è agitato, turbato profondamente, ha poco tempo quindi di riflettere e di pensare e, nell'ardore passionale, nessun modo di coibirsi, spesso ha aspirazioni, sentimenti violenti ma confusi; vorrebbe esprimerli e concretarli a pieno, ma non ha tempo; cerca ma non vi riesce, ch' Egli è come incalzato affannosamente e si perde talvolta così in una successione di *conati*, in una sovrapposizione d'immagini e di suoni senza lasciare un' impressione, unica definitiva predominante.

Perciò avviene che l'ispirazione, anzichè concretarsi, divaghi e si stranii incerta di motivo in motivo, di fantasma in fantasma ; scontenta e fugace oscurandosi e rischiarandosi, talvolta anche contradicendosi. Donde una poesia tumultuante e sonora che seduce spesso, ma non mantiene; poesia da orecchiante, da cui il Poeta

stesso è il primo ad essere sedotto e ingannato. Per esempio : l'ultime strofe di *A certi censori*, sono certamente delle più melodiose e baldamente fascinatrici che il Carducci abbia scritte, ma sono anche tra le più farraginose, come fu notato, e le più confuse che si possa trovare nelle sue poesie : *Quando io salgo dei secoli sul monte.* Mossa fatidica di vaticinio ; il Poeta è vate, ma ecco che il suono gli prende la mano, o meglio la fantasia gli prende l'abbrivio al di là e contro il *freno dell'arte.* Così le strofe, le quali prima sono *falchi* che levano il volo intorno alla sua fronte, prendon un'anima e precipitano al piano — come fuga d' indomite cavalle (1) con la spada e la tromba, per uccidere mostri e giganti e tramutarsi poi in aeree fanciulle, ecc. È un prezioso garbuglio, come si vede, in cui l'avvicendarsi, sostituirsi e incalzarsi delle immagini dà un'idea del tumultuoso momento spirituale del Poeta, di sentimenti e concetti ancora in formazione e in fermento. Le immagini allora, senza alcun criterio di selezione, anzichè concentrarsi si sovrappongono, e talvolta o si sminuiscono o si elidono a vicenda o si ripetono come spesso accade a V. Hugo. E della peggiore maniera vittorughiana (2) ne troviam parecchie sotto il lustro apparente e superficiale :

E uscir credeami italico vate a la nuova etade,
Le cui strofe al ciel vibran come rugghianti spade
E il canto, ala d' incendio, divora i boschi e va.

Come si vede, la distinzione tra *strofe* e *canto* più che esigenza logica è *tourniture* e bisogno decorativo.

Tal' altra volta l' immagine tumultuosa si con-

(1) Così il Prati. Cfr. Meozzi, *Carducci Umanista,* 157.
(2) Cfr. V. Hugo, *Châtim.* Ces paroles dont l'éclair luit, Seront comme des mains qui passent, Tenant des glaives dans la nuit.

creta in una forma vaga, indeterminata, inconsistente e astratta :

> *Io 'l diedi per un impeto lacrimoso di affanni*
> *Per un* amplesso aereo *in faccia all'avvenir.*

Versi che meneremmo buoni al Prati o all'Aleardi, ma che meravigliano nel Carducci così preciso e alieno da ogni vaporosità. E con astrattezze quasi contradittorie si determinano certe raffigurazioni abbozzate in fretta.

> *Col tuon de l'arma ferrea nel destro pugno arcato*
> *Gentil leopardo, lanciasi Cammillo Demulèn.*

abbozzo frettoloso di cui basterebbe il confronto con la rappresentazione scultoria di Danton, *pallido, enorme* nel *Ça Ira,* per mostrare la manchevolezza. Gran parte dei *Giambi* è poesia oratoria ad effetto, arte e poesia quindi solo a metà. Tanto più quando l'oratoria diviene declamazione e l'esortazione si svolge in comizio:

> *Savi, guerrier, poeti ed operai*
> *Tutti ci diam la mano.... etc.*

O quando il Poeta, intento ad entusiasmarsi e ad eccitare, nella furia, ricorre ad espedienti di secondo ordine, ripetizioni, interrogazioni etc.

Agli artifici cioè della topica e della rettorica tradizionale.

Quand' io leggo nel *Canto dell'Amore* quel lungo periodo ritmico rinterzato e protratto per sette o otto, strofe : *Dai vichi umbri,* etc. e mi lascio trascinare dall'onda armonica e concitata fino alla fine, m'entusiasmo, ma provo in fondo lo stordimento della mia stessa declamazione. Ammiro qua e là qualche tocco felice di descrizione, ma non ne ritraggo una impressione unica

e profonda. E la sintesi del Poeta : *Salute, o genti umane affaticate,* etc., anzichè quietarmi e appagarmi, mi appare come un artificio ostentato di chiusa, sonante e magniloquente.

E così il principio dell'*Epodo* per E. Corazzini : *Dunque d'Europa nel servil destino* e la chiusa, la maledizione al papa, protratta per cinque o sei strofe : *Ma io per man torrommi,* etc. han rimbombanze di grande orchestra, in cui lo stordimento supera sempre il godimento estetico ; sproporzione tra mezzi e fine, espressione e contenuto. Specialmente, quando ritrovo rimpannucciati da una equivoca eloquenza, atteggiamenti che ho visto altrove espressi con sublime compostezza, moderazione e semplicità. Prometeo, nella tragedia eschilea, s'appella dell'oltraggio patito da Giove alla terra, al mare, al sole ; ma questo atteggiamento veramente degno di un semidio, prende le pose incomposte del parossismo e divien declamazione rettorica nell'*Epodo* per G. Monti e Tognetti :

Mirate, o avversi continenti,
O monti al ciel ribelli....
isole e voi.... e tu.... e voi....

Proprio come talvolta in V. Hugo (1). Così nella fretta, la satira, anzichè determinarsi in un atteggiamento comico, ironico o sarcastico, si concreta in una serie di motti come nell'*Io triumphe* il cui schema non si risolve che in una serie di mordaci pasquinate, in cui, per semplice gioco di contrapposizione, si fanno sfilare in parata i nomi e i personaggi più illustri della storia romana, Furio, Marco e Duilio e Virginio e Tullio e Tacito. Quello che manca nella maggior parte di queste poesie, adunque, è appunto l'equilibrio la mi-

(1) Cfr. *Lég. des Siècles. L'aigle du casque* e *Châtim.* II, 4 « O soleil, o face divine » etc.

sura esatta e la padronanza precisa della ispirazione. Il *sentimento* qui diventa *passione* e manca perciò quello che si dice la misura. Conseguenza l'abbagliamento e la sproporzione costante tra l'effetto immediato del momento, e l' impressione ultima e definitiva. È questa quella che si può dire la *rettorica* dei *Giambi*. In questo senso: che la concitazione torbida senza argine e senza limiti, e il bisogno impellente di sfogo, spinge per forza il Poeta a quelle stesse risorse meccaniche (apostrofi, ripetizioni, interrogazioni) che gl' impotenti e i retori prendono per simulare ardori e passioni e sentimenti che non hanno. Rettorica dunque più d'apparenza che di sostanza, *enfasi* più che *falsità*, ma ugualmente e sempre condannabile, in quanto è smarrimento del senso sereno dell'arte. Rettorica vera è l' inganno, l' insincerità, il calore a freddo, è nell'arte quello che è la menzogna nella morale, e l'abito rettorico è ipocrisia. Cosa che non possiam dire del Carducci, sincero nel suo sentimento ora più che mai; solo diciamo che il suo entusiasmo, quasi fumosità violenta, lo porta ad un ipertono, ad un'espressione sproporzionata rispetto al suo oggetto ed al suo fine, al di là dei limiti dell'arte, e lo induce dall'altra a ricorrer a mezzi di second'ordine e di dubbia lega che offendono la nostra sensibilità. Egli prende come una veste provvisoria e fittizia, come chi, per scappare lesto di casa, infilasse il soprabito o il cappello altrui. Da una parte adunque *poesia a spumoni* quanto all'atteggiamento ed all'insieme, dall'altra quanto all'espressione poesia a meccanismo rettorico-oratorio. *Montature* letterarie non mancano: *Polifemo cristiano, l'angel degli Sciuani* i *Bonturi*, i *Ceteghi*, i *Ciacchi*, etc. come non mancano le più belle «figure» della tradizione stilistica.

Questa è la *tara* che il nostro senso estetico, dopo tanti anni, non può non fare a codesta poesia. Ai contemporanei dava ai nervi l'audacia e il tono mordace, la satira e il sarcasmo, ma essi facevan tutt'altra que-

stione ; questione politica e non d'arte. Da questo punto non ne capiron nulla, tanto da paragonar questa poesia a quella di Orazio (1). Per noi invece è l'esagerazione del sentimento e la tensione degli atteggiamenti, lo sforzo continuo per commoverci, impressionarci, ad ogni costo, quelle mosse gladiatorie e convellersi e agitarsi per creare in se stesso l'ardore e l'energia, che turba il nostro senso estetico. Proprio come d'un attore, ch'esageri la parte sua. Questa l'impressione a prima vista. Ma se scaviamo poi sotto, appaiono difetti ben più gravi. Almeno in qualche parte. Ed è la contraffazione che talvolta, se pure inconsciamente, il Poeta fa della propria natura.

E la colpa è ancora dell' imitazione, del non essere ancora *autonomo e autarca* e del dovere ormeggiare altrui. Da giovane l' imitazione l'aveva reso pedante, ora lo rende *poseur*. Prima si era reso goffo per essersi messo addosso roba e ciarpame vecchio, ora si rende bizzarro, ipocondriaco e scapigliato per voler fare l'Heine e il V. Hugo.

Ma molti dei loro atteggiamenti non si adattano al suo temperamento ; e quando, sedotto da loro, Egli li riprende, oltrepassa i limiti della propria natura e subentra la *stonatura*, la *posa*. Proprio come gli capitò anche in alcuni dei suoi scritti polemici. Basta leggere, per convincersene, ad esempio : *Intermezzo*. Il quale, tolto qualche spunto autobiografico, sentito ed accorato, e qualche intonazione soavemente elegiaca e nostalgica, fa l'effetto di una *successione di pose*, senza coerenza e legame e significazione profonda, di una serie di *bizzarrie salaci* e di *tropi barocchi*, di molto sale letterario ma di poca *vis comica* e forza d' ironia. Una specie di *pasticcio* con ingredienti heiniani e demussettiani e victorughiani insieme. E così bastano gli *Epodi* per G. Monti e Tognetti, *Consulta Araldica*, *Memi-*

(1) Cfr. il giudizio di T. Mamiani. Vedi Card., *Epistolario*. Lettera a G. Chiarini, 1866, pagg. 114-115.

nisse horret per trovare in certe *montature*, in certe opposizioni di contrari e contrasti storici, la maniera di V. Hugo, in ciò ch'essa ha di più enfatico e di negletto, quello stile *gonfio e scapigliato* che ne rilevava il Mamiani (1). Le due teste sanguinanti che il papa getta in faccia all'Italia sua figliuola, la scure che *splende come un' idea*, e l'ebreo che raschia alla vecchia nobiltà l'oro dai vecchi scudi, in cui l'azzurro oltremarino diviene *bava di lumaccia* e la storia fiorentina parodiata coi nomi di Dante, Capponi, Ferrucci, Machiavelli sono, a giudizio dello stesso Chiarini, ciò che di più *victorughiano* poteva scriver la penna del Carducci e fan talvolta l' effetto di figurazione a prestito. Ma meno male quando questi atteggiamenti si attagliano alla sua natura ed alla sua fantasia in quel periodo sovreccitata e veramente victorughiana.

Il peggio capita, quando si prova ad atteggiamenti, come abbiamo mostrato, alieni dal suo temperamento. Allora la stonatura è più evidente e la deficienza nell'attuazione artistica, più rilevante. Una cosa che salta subito agli occhi, in un *genere*, diciamo così, di poesia satirica e sarcastica e umoristica, è quasi l'assenza di umorismo sano e schietto e di profonda ironìa. Appunto come gli capitò in prosa. E questo perchè Egli, per natura, non aveva quella calma e serenità di spirito, oggettiva, che si richiede all'umorista, e perchè, anche l'avesse avuta, gli sarebbe stata turbata, intorbidata, dalla sovreccitazione del momento. Perciò l'ironia e il sarcasmo diviene invettiva, e l'umorismo arguzia letteraria o gioco di parole (2). Sulla scorta di Heine Egli si sforza a questi atteggiamenti, ma non possiamo mai dire ch'egli sia riuscito ad una vera e propria rappresentazione umoristica. Ecco perchè i criticastri, gli

(1) Cfr. *Epistolario* di G. Carducci, 114-115.
(2) *Intermezzo.* Un sonetto. — E ci farei *un sonnetto* ; e altrove « con *una manata* di manette l'aiuta a scavalcar »).

affaristi, i politicanti, i ladruncoli non àssurgono mai alla concretezza di persone, ma rimangono nomi e simboli incorporei, cui il Poeta appicca un motto diffamatorio senza mai riuscire a porli realmente alla *gogna.* Egli pone, fu bene osservato, al *rogo,* non uomini ma la loro effigie, come nel medioevo; fantocci di carta e di paglia.

Per queste ragioni la vitalità dei *Giambi,* come documento poetico, vien per due terzi diminuita, e con essa viene a mancare il loro ultimo scopo e il loro fine.

Essi non possono considerarsi che come stadio di preparazione nell'evoluzione storica della poesia carducciana, e non posson per noi conservare quell'interesse profondo che pur ebbero per un certo periodo di tempo.

E questo anche per un altro motivo, di carattere diverso, ma, secondo me, fondamentale e che ha radice nella loro stessa natura e nel loro contenuto. Quando s'è detto, che la poesia dei *Giambi* è poesia di partito, s'è detto tutto.

Il che vuol dire poesia contingente, la cui vitalità e la cui ragion d'essere e la cui importanza deriva appunto da certe determinate circostanze e concomitanze storiche. Svanite quelle, cioè quelle passioni, contrasti da cui nasceva e si ispirava e di cui si nutriva, e ch'essa fomentava a sua volta, è logico ch'essa perda ogni sua base di vita. Ora le valutazioni sui fatti cui i *Giambi* si riferivano sono cambiati, i sentimenti agghiacciati e sbolliti, sì che spesso accade che i risentimenti ed i giudizi del Carducci fanno a noi l'impressione, se non di errori e di fraintendimenti, almeno di esagerazioni che non toccano più la nostra coscienza civile. Non solo, ma, anche se hanno il consenso della nostra fredda coscienza di storici e di cittadini, non possono destare in noi nessuna passione, dato che quei fatti sono fuori del nostro quadrante storico, fatti ormai svalutati e sforniti per noi di ogni vitalità.

I *Giambi ed Epodi* sono poesia pensata, scritta e

direi vissuta giorno per giorno. Un avviso di giornale annunziante una festa o un progetto di legge (1), o l'avvento di un ministero, la notizia di una morte di amici, o di uno scandalo mondano (2), o un anniversario forniva via via al Poeta materia d'ispirazione. È una specie di poesia d'occasione e d'attualità, nel migliore senso della parola, in quanto sprizzava fuori nel tumulto di una storia in formazione. Perciò si capisce che per questo suo carattere dovesse interessare in quel tempo, e come, implicando valutazioni, giudizi su fatti del giorno, ancora freschi e palpitanti, dovesse in quell'ambiente saturo di lotte e di contrasti, suscitare rancori, odi, entusiasmi; dovesse insomma esercitare un'azione pratica potentissima; ma si capisce anche come quella dovesse essere una vitalità necessariamente *fittizia* in quanto nutrita in gran parte di elementi esteriori e transitori. La poesia dei *Giambi* rappresenta tutta una curiosa sintesi della storia politica civile dal '61 al '70 redatta dall'idealismo nobile sì, ma forse parziale, di un partito.

Un decennio di storia nazionale visto attraverso la lente del vinto repubblicanesimo italiano. Qui sta la loro importanza e la loro caducità come documento storico.

Il Carducci segna in poesia, come altri in prosa, la sanzione partigiana di fronte alla storia che segue il suo corso di transazioni e di resultanti. Così orientato egli è dentro e fuori della storia allo stesso tempo. Dentro come fattore pratico, fuori come giudice.

Per esempio, allo storico odierno, a mente fredda, la presa o l'acquisto di Roma appare forse come un fatto che non poteva avvenire diversamente da quella

1) Cfr. *Le nozze del mare. Consulta araldica* ispirata dal decreto 10 ottobre 1869.

(2) Cfr. *In morte di E. Corazzini, di Vincenzo Caldesi, di G. Mazzini, Processo Fadda.*

maniera; ebbene, al Carducci, nell'idealità mazziniana, quella sembra un' infamia, un' umiliazione indegna, come ad altri, una *transazione parricida.* Allo storico freddo dopo tanti anni, la faccenda di G. Monti e G. Tognetti, vagliato tutto, può sembrare un delitto d'ordine comune. Sono due operai che, non si sa come e perchè, fanno saltare all'aria il 22 ottobre 1867 la Caserma Serristori. Ma al Carducci, che è poeta e non storico, nel '68, nell'orbita del repubblicanesimo o del Garibaldinismo antipapale, dopo Mentana, si capisce come dovessero apparire *due vittime e due martiri del diritto italiano.* Ed i due oscuri, forse inconsapevoli strumenti, tramutarsi nella idealizzazione repubblicana, in due eroi coscienti e consapevoli, precursori degli eroi di Villa Glori.

È una specie, come dire, di falsificazione, di violentazione storica fatta in grazia alla propaganda del partito. Del resto si sa che la poesia non è la storia, e tanto meno è storia la poesia politica e di partito.

Per questo la mistificazione è perdonabile e direi generosa, e tale che dovette avere anche, dato il momento della crisi acuta del problema di Roma, numerosi consensi (1) nella sfera del Garibaldinismo repubblicano, anche se deve pagare il suo scotto alla rigida severità dei posteri. E la stessa esagerazione idealistica è facile scorgere nella figura di E. Corazzini, nobile e generoso cittadino morto di ferite e di malattie, ma che l' opportunità della propaganda antipapale certo contribuiva, nello spirito del Poeta, ad ingrandire e ad abbellire di colori ideali.

Ora queste deformazioni di fatti e di cose, inevitabili del resto in ogni poesia di simil genere (si pensi ai

(1) Si sa, che una sottoscrizione in favore delle loro famiglie fruttò 60.000 lire. E per queste fu venduta anche la prima edizione dell'*epodo carducciano.* Cfr. JANROY, *G. Carducci « L'homme et le poete »*, 102, nota.

Jambes ed agli *Châtiments*), ma che costituivan nel tempo oggetto d'interesse, di discussioni e di passioni, ci lascian freddi ed indifferenti. Le comprendiamo, le scusiamo anche, e possiamo anche apprezzarle, ma non ce ne compenetriamo, non le viviamo, e non ammiriamo certo per quello il poeta dei *Giambi*.

Per questi il contenuto di cotesta poesia, che costituiva tre quarti della loro vitalità, non trova alcuna risonanza nella nostra coscienza e nel nostro sentimento. Tale la causa, ripeto, della diminuita vitalità dei *Giambi*, e, per alcuni, la causa della morte addirittura.

Perchè avessero potuto sopravvivere al periodo da cui nacquero, occorreva che il Poeta avesse còlto l'eterno anche nella contingenza, avesse affermato, condannato idee, e non uomini, avesse messo in rilievo il dramma dei fatti, prescindendo da circostanze secondarie e transitorie.

Occorreva inoltre, come fece negli *Châtiments* V. Hugo, il richiamo costante a sentimenti, a passioni immanenti, occorrevan situazioni drammatiche, rappresentazioni ideali di fatti e di uomini, visti oggettivamente, incarnazioni di idee poeticamente vive, non già rabbuffi, sfoghi soggettivi e schiaffi e insulti a uomini in particolare. E se a questo atteggiamento superiore e trascendente si fosse aggiunta una fantasia nel suo massimo fiorire, e una personalità artistica, indipendente e matura nel pieno possesso di sè, i *Giambi* avrebbero avuto, oltre che il valore di un documento storico interessantissimo, il valore di eterna poesia.

Ma il Carducci allora non aveva nè quella superiorità e serenità di storico, nè quella assoluta maturità di artista che occorreva.

Nei *Giambi*, c' è più l' impressionismo precipitoso e parziale del partigiano che l'analisi dello storico, più foga e impeto e passione di oratore che contemplazione e rappresentazione di artista e di poeta.

Per queste ragioni doveva scemare subito col passare del tempo il loro valore, sia come documento storico, sia come documento artistico. Ed aver nel futuro tanta minor vitalità rispetto alle altre poesie, quanta più ne ebbero al loro apparire.

Questo è l'effetto ch'essi producono oggi, dopo tanti anni, sul critico letterario. Ma, per esser giusti, occorre anche uscire da quest' impressioni astratte e assolute, e ricollocarli, questi *Giambi*, nei *tempi loro*.

E allora è tutt'altro affare ; e questa poesia ormai per noi *passata*, ci apparirà nella sua importanza storica. I *Giambi ed Epodi* corrispondono ad un periodo praticistico nell'opera del Carducci ; essi più che poesia sono *azione*. Un' « azione » che cooperò al risveglio e all'educazione della coscienza nazionale, come fattore politico civile di primo ordine, per tutto un decennio. E da questo punto di vista allora quella stessa parzialità, quelle stesse esagerazioni che abbiamo messo in rilievo, diventano titoli di onore per l'uomo e pel cittadino.

Poichè quella sua parzialità non proveniva, come gli fu rinfacciato, da bassi sentimenti, e da inconfessabili interessi personali, nè le sue poesie erano *bizze, arrovellamenti, cavoli riscaldati* dalla vanità o dal capriccio, e tanto meno *vendetta di fazioso*. Egli spende molte pagine a scagionarsi e a giustificarsi, ma non occorreva. Egli è sincero e in buona fede, anche nelle esorbitanze e nelle esagerazioni; e noi diciamo che, date le sue idee e le ideologie politiche di quel tempo, ideologie che riempivano allora tutta la sua mente, scaldavan il suo cuore, e formavan direi quasi tutta la sua coscienza d'uomo, di cittadino, di letterato, non poteva agire e sentire diversamente.

Dato per di più il suo carattere impulsivo, precipitoso, violento per natura. Se mai *bizza personale* ci fu, essa consistè in tutta quell' impostazione acerba, intransigente di opposizione ad ogni costo, che durò in

lui per circa un decennio. Ma siccome essa, ripeto, non proveniva da bassi calcoli o da leggerezza, ma da un complesso di circostanze, che agivano nell' intimo del suo spirito, non possiamo fargliene carico. Anzi dovremmo convenire che provvidenziali sono in certi periodi coteste bizze generose con cui l'idealismo umano, appartandosi da impuri contatti, esercita le funzioni di giudice, sulle basse se pure inevitabili transazioni della storia e addita alle generazioni le mète eterne e fulgenti. E a questa funzione ideale aspiravano, ed in parte riuscirono, i *Giambi* del Carducci.

E di questa loro *efficacia pratica*, di questa *grande azione* si accorsero i contemporanei, se dobbiam giudicare dal rumore che sollevarono. In questi casi i contrasti, le opposizioni e le critiche sono l' indice più significativo, e come il manometro del dinamismo vitale di una determinata opera. Fu detto (1) che i *Giambi* interessarono tanto gli Italiani per una certa loro *polarità di attrazione ;* per la loro rispondenza al carattere psicologico del nostro popolo eminentemente politico e politicante ; ma credo che questo non sarebbe bastato, se essi non avessero colpito nel vivo passioni e sentimenti, anche al di fuori della politica, se non avessero scossa la nostra coscienza nella sua più intima essenza. Certo il periodo che va dal '65 al '71, anche chi non lo consideri con l'occhio del repubblicano intransigente, furon tempi di rilassamento morale e di scadimento politico e civile. La nostra rivoluzione ebbe per coronamento un adagiarsi ignominioso della nazione. Press'a poco come era avvenuto in Francia col buonapartismo di dopo il *colpo di stato* del 1851. Ed era naturale che l'anima degli idealisti reagisse ; essa reagì infatti con V. Hugo in Francia e

(1) GROPPELLO, *Rassegna Letteraria*, 92.

in Italia col Carducci. La musa irata di Jersey deplorava che :

l'Empire in Gomorre avait changé Lutèce.

e il Nostro :

Impronta Italia domandava Roma,
Bisanzio essi le han dato !

Quando si riproducono nella storia situazioni simili, si riproducono anche atteggiamenti simili nello spirito.

Il che spiega anche l'imitazione victorughiana dei *Giambi*. Sono questi i tempi in cui la poesia civile prende questo aspetto di satira violenta e di requisitoria ; il poeta si fonde con l'oratore e diviene giudice e flagellatore : *vate*.

Quanto a noi, dobbiamo ascrivere a fortuna che quando, come fu detto, il *disonore veniva inoculato all'Italia*, ci fosse un mastigoforo ideale che col flagello si accingesse a risvegliare la nostra coscienza e la nostra dignità.

I *Giambi* furono come il genere nuovo della poesia patriottica, che diveniva satira politica civile. E quanto più sincera, più vera, più efficace del patriottismo agrodolce del Prati e dell'Aleardi e quanto più profonda della satira del Giusti !

Bisognava percuotere e non adulare, perchè percuotere era rinsanguare, e l'adulazione vigliaccheria, e perchè il bruciare le piaghe, era necessità, e sebben dolorosa, suprema carità patria.

Il Prati e l'Aleardi erano patrioti sinceri, amanti veramente dell' Italia, ma le loro ormai convenzionali adulazioni e piaggerie alla nazione, oltre che suscitare il sospetto di falsità, non giovavano, dopo il '61, quasi

più a nulla, nè con esse si potevan preparare le nuove generazioni.

Perciò fu veramente provvidenziale, che mentre i vecchi si adagiavano contenti di facili consensi alle maggioranze, ci fosse chi prendesse dalle mani dei nostri rivoluzionari più sinceramente idealisti una bandiera rossa e la portasse in testa alle schiere dei giovani.

Questo fu l'ardimento di Giosue Carducci.

Dopo il '61 la politica s'era fatta l'argomento più scottante e più astioso che un poeta potesse toccare. I vecchi patrioti di fronte a questo atteggiamento del nostro popolo s'eran fatti pusilli. Il Prati, licenziando l'*Armando*, nel 1868, accampava al suo libro, come titolo di benevolenza e di gratitudine da parte del pubblico, il fatto ch'esso *non era un libro politico* e l'Aleardi, costituito il regno d' Italia, parve chiuder gli occhi alla realtà contemporanea e non fece altro che blandire, complimentare e accarezzare la sua nazione, dolcemente, com'un'altra Maria.

Così intendevano il patriottismo costoro; e bene stette al laudatore sabaudo se lo dissero menestrello e lenone, e se il patriottismo dell'Aleardi fu preso come *pampano poetico* a coprire la nudità della sua musa. Per il Carducci invece l'amor patrio, e questo è prova della sua sincerità, è sentimento sempre vigile e desto; ora carezza, ora percossa, sentimento vario, talora contradittorio e agitato, ma ***buzzurrismo, borghesismo, convenzione interessata,*** mai! E mai si adagia in convenzionali piaggerie, ed ama esprimersi con rude franchezza, anche se sa di spiacere, quando crede di far cosa utile alla nazione. Per questo credè bene di rivelare all'Italia le vergogne del moderatismo, e di controllare man mano, con rigido controllo, la storia e la vita nova della terza Italia. Ma il pubblico reagì ipocritamente e oltre al disconoscere la verità dei riferimenti storici e politici, parlò di *arrovellamenti epilettici,* di *bizze,* di *scosse tetaniche,* di *rancori personali,* e di *cavoli riscaldati,* quasi a

sminuirne l'alto significato, insinuando il sospetto di motivi partigiani e interessati nell' ispirazione del Poeta. Invece partigiani erano i critici. E la partigianeria, la pusillanimità, la vigliaccheria arrivarono a falsare i giudizi sì da accecare anche qualche bell'ingegno come l'Imbriani (1) capace a dire, con sfacciata burbanza, del Carducci : « *ch'io non so come possa nominarsi da un galantuomo o da un buon cittadino, senza che l'indignazione morale non ne trabocchi* ». Ma se il sistema nervoso di qualche accademico si sentiva scosso da questa poesia veramente *elettrica* e giovanilmente impetuosa, se qualche partigiano si sentiva offeso ; o se *bizze personali* posson apparire certe crudezze e allusioni nei *Giambi letterari* (*A un heiniano, Certi censori, Io triumphe*), i sarcasmi e le invettive per *Lissa e Custozza*, pel *Processo Fadda, Consulta araldica, Nostri santi e nostri morti*, etc., hanno un alto valore politico, morale e civile ; dove nulla entra di personale ; ed anche nei più stizzosi risentimenti non c' è la *bile* e il *livore*, ma un nobile sdegno, quello che Heine chiamava : *odio disinteressato*. Eran i contorcimenti di un'anima generosa che viveva e *pativa* la storia del suo popolo e si sentiva atrocemente ferita e disillusa.

Sì che l' inettitudine del Persano e del Lamarmora, il gesuitismo del Lanza, l' immoralità, l'ipocrisia e la vanità della strigliata gente per bene (*Consulta — Processo Fadda*) e la vigliaccheria borghese mercanteggiante in cartelle di rendita il sangue, la gloria, il disinteresse degli eroi, son giustamente bollate; e le figure di Garibaldi, Mazzini, Caldesi, Cairoli, santamente, per contrapposto, glorificate. È qui l'alta significazione e la grande importanza dei *Giambi*. Si potrebbe obiet-

(1) Parlando, dopo il '70, del Del Lungo, che in una recensione dei *Canti* dello ZANELLA, aveva manifestato la sua ammirazione pel Carducci. — « *Fa una grande scappellata al Carducci ch'io non so come* », etc. Cfr. *Fame Usurpate*, 1877, pag. 294.

tare che la politica ha le sue *fatali necessità* e che quindi i *Giambi* rimangon sempre esagerazioni partigiane e personali; ma è da pensare che anche l'ideale ha i suoi diritti e che il Carducci non urla per sè, ma in nome della più pura coscienza civile italiana di quel tempo.

Perciò non direi nemmeno, come fu detto, che i *Giambi* sono l'*urlo di un solitario*, ma la voce cavernosa ch'esce dalle profondità della Storia, l'espressione di quell'idealismo che si trova a disagio, quando il corso degli avvenimenti, nel meccanismo deterministico dei fatti procede a risultanze discordi dalle supreme aspirazioni. In questa maniera si spiega V. Hugo nella Francia napoleonica e Cattaneo, Garibaldi, A. Mario, Saffi, Mazzini, Carducci nell'Italia moderata di dopo il '66.

La storia, *è beata e ciò non ode;* voglio dire gli avvenimenti *vanno come devono andare*, nè ire di poeta vi posson porre rimedio; ma guai se nei momenti di degradamento i popoli non avessero chi tien desta, al di sopra delle necessità spesso volgari delle storia, la coscienza dei più nobili valori.

Roma non si poteva avere che per transazione; è probabile; ma il Carducci che, assommando alle memorie della tradizione romana medievale del *caput mundi* la moderna coscienza civile del mazzinianesimo, aveva immaginato Roma centro irradiatore della civiltà europea, nel vederla trasformata in sede di politicanti affaristi, cavalieri d'industria etc. non poteva e non doveva tacere.

Egli che s'era immaginato, ed aveva sperato l'Italia, grande, libera, rispettata, vederla dopo Lissa e Custozza e Mentana, non poteva dissimulare a sè e agli altri lo stridente dissidio.

Espressione costante di questa ideale amaritudine son appunto i *Giambi* politici, che giovaron, se non altro, a tener sempre desta e tesa la coscienza del nostro popolo e a preservarla da facili adattamenti e ignominiose vigliaccherie.

Nè era solo il Poeta disilluso e amareggiato in quegli anni; egli ha per compagni gli spiriti più nobili del nostro risorgimento. E la voce dei *Giambi* non era voce nel deserto, voce di solitario; che se non rappresenta, come osservò l' Illebrand, proprio il *grido erompente dal petto dell'Italia angosciata,* impersona certamente il sentimento, il dolore e il rimpianto di una *minoranza piccola, di grandi magnanimi* — Garibaldi esclamava negli ultimi anni: «altra Italia sognavo nella mia vita» e il Mazzini col rimpianto dell'amante disilluso: «*E l' Italia, la mia Italia, l' Italia dei sogni miei.... la bella, la grande la morale Italia dell'anima mia?*» Aveva creduto di evocar l'*anima* dell' Italia e si vede innanzi il *cadavere* e concludeva amaramente: *Non posso dunque aver pace.*

E con parole roventi, un altro, Alberto Mario (1) rinfacciava alla nuova nazione: l' ignominie militari di Lissa e di Custozza, il disonore del nome italiano pei mancati patti verso i prestatori, la rovina delle finanze, la perfidia diplomatica, la transazione parricida con la chiesa, l'unità di partiti nel Parlamento; quelle stesse cose insomma che il Poeta diceva in quegli anni in prosa e in verso (2).

Anche il Carducci, come il Genovese, *non poteva aver pace* e in versi e in prosa dava sfogo a quello stato d'animo, ch'era in fin dei conti, quello di tutti gli eletti del nostro Risorgimento. Non è quindi a parlare di *bizze* e tanto meno di *bizze personali.* È tutto il vecchio idealismo repubblicano che presso al suo spegnersi, nel ritirarsi dalle lotte e dalle battaglie nazionali, getta la sua condanna al nuovo assetto politico; condanna piena di moniti e di significato e pregna di valori storici ideali.

I *Giambi* rappresentano come l' ultima lizza del

(1) *Bacchiglione*, Padova, 1874.
(2) Cfr. op. IV, 150 segg.

repubblicanesimo mazziniano e garibaldino, sono come il risfavillare dell'anima dei puri al contatto e sotto le percosse di degeneri contemporanei.

Senza poi dire che il contenuto e la portata dei *Giambi* oltrepassa l'orbita della politica; che essi non sono soltanto una requisitoria a un partito, ma anche una grande azione civile e morale.

Oltre i *moderati* c'erano i falsari della politica, i ladruncoli bastardi; c'erano, come diceva Mazzini, i *raggiratori materialisti, e prosaici adoratori di sè più che dell'avvenire nazionale,* c'era l' Italia *servile, scettica, opportunistica, c'erano i dottrinari dell'opportunismo, della tattica, della menzogna, della viltà, dell' ipocrisia* (1) che andavano flagellati, e questo il Carducci fece con eroismo coraggioso, con fede ardente, esercitando per un decennio un'azione purificatrice quale nessuno dei contemporanei, se ne eccettuiamo V. Hugo, aveva esercitato non dico in Italia, ma in Europa.

Non è solo dunque la passione politica e partigiana che lo muove : c'è in Lui, come in V. Hugo, una ragione ben superiore, è amore della giustizia e della verità, odio del male, dell'ingiustizia, della menzogna.

J'ai la haine du mal et l'amour du juste

è idealismo civile, letterario e politico insieme.

Così il Carducci :

Tutto che il vostro mondo falso adora
Col verso audace lo schiaffeggerò.

Egli è della stessa pasta o della stessa grana marmorea del grande Francese.

J'insultérai leurs chants, leurs aigles noirs, leurs serres
Leurs défis....

(1) Cfr. MAZZINI, *Lettera alla Signora Daniele Stern,* del 1864.

E come Lui si aderge a vate flagellatore ponendo, come Lui, *son sceau de vérité* (1) sulla menzogna della nostra politica.

Ecco perchè circoscrivere alla lotta di due partiti per la conquista di Roma, prima, e pel predominio parlamentare, poi il sustrato dei *Giambi* e ad una battaglia contro il partito moderato di Rattazzi, Lamarmora, Menabrea, Lanza, Minghetti, è fraintenderne la portata, disconoscerne il significato e diminuirne l' importanza.

Essi son l'espressione di tutta un'epoca di transizione, di quel periodo fortunoso in cui, come suole avvenire dopo ogni grande rivolgimento, si trovò l' Italia appena ricostituita a nazione. Furono scariche di energia, implicanti coscienza di vita e come l'avvertimento della nuova esistenza nazionale dell' Italia.

Periodo, per certi riguardi, di decadimento, che ben meritava la musa provvidenziale del nuovo Archiloco. In ciò l' importanza storico-sociale dei *Giambi*, cui, credo, per efficienza pratica nè i canti del Berchet nè le satire del Giusti in Italia possono stare a confronto. E basterebbe questo ad assicurar loro un notevole posto nella nostra storia letteraria.

Senza contare anche l' importanza e l' impareggiabile valore ch'essi hanno, considerati nello sviluppo dell'opera poetica carducciana.

Certo che nell'insieme, dobbiamo convenire, non fanno l' impressione grandiosa degli *Châtiments* di V. Hugo.

Non solo per la maggior importanza del momento storico cui questi ultimi corrispondono, ma anche per la maggior importanza del loro contenuto e maggior

(1) V. Hugo: *Tu mis sur les tyrans, tu mis sur les parjures— Tu mis sur cet amas d'horreur et de mensonge — Mon sceau de vérité.*

ampiezza di riferimenti ideali, oltre che per la loro superiorità di documento poetico.

Parte dei *Giambi* ha un significato ed un interesse più particolare, più ristretto e un riferimento quasi personale o tutt'al più nazionale.

L'atteggiamento degli *Châtiments* è veramente solenne e grandioso, e la loro portata quasi universale. Ivi è un poeta che solo, dall'esilio, dopo un' imponente azione politica dalla tribuna, si oppone al plebiscito di un' intera nazione corrotta e venduta, e dalle solitudini di Jersey e di Guernesey protesta contro l'opera di tutta la Francia : qua un poeta, un cittadino e un letterato che protesta contro l'opera di un partito e che flagella sì la mala moralità e la bassezza civile dell' intera nazione, ma che si perde anche spesso in dispute letterarie e quasi in polemiche personali ; cfr. *A certi censori* — a *Un Heiniano d'Italia* e *Intermezzo.* Il vate diventa polemista e suo oggetto non sono più i supremi ideali della vita, ma piccole persone e nomi mediocri. Ecco perchè i fatti che ispirano il Poeta Francese assumono importanza e un valore superiore a quelli del Poeta Italiano. V. Hugo, in nome di alti principî umanitari, mette alla gogna un usurpatore, un imperatore : il Carducci, letterati e libellisti. Per questo, mentre l'interesse degli *Châtiments* supera i confini della Francia, i *Giambi* hanno, come ho detto, una portata ristretta, individuale, paesana o al più nazionale.

V. Hugo è veramente il vate che riallaccia ai grandi problemi morali d'ordine universale il disgregamento della Francia del '51-52. Prende la sua nazione come punto di partenza e il suo folgorante Iddio vendicatore, come punto di arrivo, cioè il suo universale idealismo. Il Carducci invece riguarda le questioni morali, nella lotta politica paesana, con significazioni e interessi puramente nazionali e una finalità quasi di propaganda politica. Il Poeta Francese metteva innanzi alla prima edizione degli *Châtiments* (Bru-

xelles 1853) un *Avant-propos* ch' è come la redazione di un codice universale; e in nome di esso, in nome cioè delle leggi umane e divine e dell'*honnêteté universelle* protesta contro: *les lois protectrices du mal.* Il Carducci protesta contro atti immorali e disonesti in nome della sua onestà di cittadino e di repubblicano italiano. L'uno parla in nome della verità, della giustizia conculcata, in nome della coscienza dell'uomo, che è per Lui: *il pensiero di Dio,* l'altro parla, direi, da un pulpito più umile di mazziniano, di cittadino onesto e laborioso e talvolta dalla cattedra di professore. Ma s' è detto che i *Giambi* restano al di sotto degli *Châtiments* anche per ragioni artistiche; come documento cioè di minor perfezione e di minore vitalità poetica. E si intende, se si osserva quanto spesso in essi la poesia è stata riassorbita dalla politica; mentre questa in V. Hugo non fu che l'occasione ispiratrice di nobili affetti e di sublimi fantasie. Nelle vere poesie, diceva il De Sanctis, vi è sempre qualcosa di superiore che sopravvive, anche spento quello scopo politico che esse si proponevano. Ora per questo riguardo diciamo che molto sopravvive negli *Châtiments,* poco nei *Giambi.* Ma questo deriva anche da un'altra ragione, se si pensa che nel '52 V. Hugo era nella ἀκμή delle sue forze di artista ed il Carducci nel '67 appena sul cominciare. Senza tener conto anche di un'altra ragione più intima e più profonda, ed è che, quella stessa restrizione paesana che abbiamo rilevata nei *Giambi,* se contribuisce a dar loro maggior vita e interesse e curiosità di documento storico letterario nazionale, diminuisce la loro portata come documento eterno ed universale di poesia. Il che non avviene invece nei *Giambi* di V. Hugo, ove i fatti particolari vengon riallacciati con sentimenti e idee che hanno il loro interesse e il loro valore indipendentemente dalle contingenze politiche. Al di sopra delle invettive contro Napoleone III c'è qualcos'altro che troverà eco nel cuore

umano in ogni tempo e in ogni luogo; rappresentazione viva di martiri ed eroi, esaltazione delle leggi eterne di giustizia e di umanità, in modo che non solo il sentimento politico vien commosso, ma la stessa *umanità* dell'uomo in ciò che ha di più puro e di più immanente. Ci sono descrizioni e narrazioni commoventi, situazioni patetiche, rappresentazioni vive, contrasti drammatici e sublimi. Il Carducci invece di rappresentare, si sdegna, inveisce, e insulta; invece di descrivere e narrare, si entusiasma, conciona, e talvolta declama. Invece di riferirsi e inalzarsi ai principî etici più universali, rimane al commento del fatto particolare, alla passione politica, alla allusione personale. Ecco perchè, passate le condizioni storiche da cui furono ispirati, i *Giambi* han perduto gran parte della loro vitalità e del loro interesse. Di modo che si raccomandano più come documento politico per la storia del nuovo Regno italico che come documento di eterna poesia. Forse, se li mettiamo insieme ai *Jambes* del Barbier (benchè abbiano in paragone a questi maggior energia e vigore oratorio e maggior sincerità) abbiamo trovato un termine degno e adeguato di confronto.

Questi invero così giudicava dell'opera sua:

Si mon vers est trop cru, si ma bouche est sans frein,
c'est qu'il sonne aujourd'hui dans un siècle d'airain;
le cynisme des mœurs doit salir la parole,
et la haine du mal enfante l'hyperbole;
or donc je puis braver le regard pudibond;
mon vers dur et grossier est honnête homme au fond.

E lo stesso potrebbe dirsi della poesia giambica del Carducci, solo che questo vale come giustificazione morale, non artistica, dell'opera di ambedue; e il verso *cru, grossier* e *l'hyperbole* nata dall'*haine du mal*, attestano più la loro dignità di uomini e di cittadini che la loro grandezza di poeti. Poichè non è arte e poesia

grande perfetta quella dei *Giambi*, c'è lo *streben*, il *conari* dell'ispirazione, l'anelito e il dinamismo della fantasia e del sentimento, non ancora l'appagamento e l'effusione pacata, che controdistingue la grande arte e la grande poesia.

***

Dal periodo praticistico dell'azione alla contemplazione disinteressata.

I *Giambi*, abbiamo detto, rappresentano una parentesi fattiva, efficace e per più riguardi importantissima, ma sempre una parentesi. Poichè la tensione politica, come tutte le forti passioni, non poteva durare a lungo e la poesia giambica, come poesia del momento e d'occasione, non poteva protrarsi al di là di un breve periodo di tempo.

Lo stato d'animo che li produsse, la tendenza cioè alle ire di parte non disparve mai del tutto dallo spirito del Carducci; (troppo fondamentale era nella sua natura l'istinto della lotta, della polemica e della sfida), cosicchè comparvero anche poi atteggiamenti più o meno giambici, intrusioni polemiche nella sua lirica, ma la poesia dei *Decennalia*, come espressione unica e predominante dell'ispirazione, non poteva ripetersi passate le circostanze che la determinarono. Perciò, sebbene incoraggiato, il Poeta capì che non poteva continuare in quella intonazione, se non a patto di copiare sè stesso. L'atteggiamento del *Vates* richiede grandi concitazioni, e se il Poeta seguita per deliberata volontà a riscaldarsi senza passione, cade nell'enfasi e nella retorica; *fabbrica* e non *crea*. Ed il Carducci non era uomo da non accorgersene. Passato quindi il momento storico che aveva irritato il suo cuore di patriota e di repubblicano e mutato,

con le circostanze, lo stato interno del suo spirito, capì che mantenere per compiacenza alle tendenze di parte, l'antiche concitazioni sarebbe stata una caricatura e una contraffazione di sè stesso. L'artista non è un fabbricatore per commissione; nè i versi sono mattoni da fare secondo richiesta; perciò man mano che si rischiara il suo spirito si placa la sua poesia.

Nei *Giambi* stessi notiamo questo graduale rasserenamento artistico, corrispondente al progressivo diradarsi delle procelle dal suo spirito. Negli ultimi dì dopo il '70 si sente una calma maggiore ed un'aura di serenità (cfr. il son. del '72 a G. Mazzini). Intanto tra il '71 e '72 egli vien traducendo dal tedesco, e gli spiriti calmi della Germania (Goethe, Klopstock, Platen) lo riconducono agli antichi amori provvisoriamente obliati. Le *Primavere elleniche* del '72 sono il documento del ristabilito contatto con l'antichità.

Giovane s'era partito da Roma, da Orazio e Virgilio; adulto ritorna ad Omero, Alcmano e a Teocrito, compiendo così una specie di reversione nel suo spirito verso le sue prime idealità e i suoi primi studi. I *Giambi* rappresentano infatti come un'uscita brusca fuori di sè stesso, fuori delle tendenze intime della sua natura di studioso e di *umanista* nato. Ora con altre forze ed altre penne ed altri intenti sente il bisogno di ritornare ad essa.

Fatta coll'*Intermezzo*, l'ultima carica contro i nemici dell'arte e della politica, annunzia col *Canto dell'Amore* il perfetto rasserenamento. Esso compare nell'edizione definitiva come l'ultimo dei *Giambi* ed è invero la loro negazione nell'atteggiamento dello spirito se non nelle forme dell'arte. Intanto un'alba nuova, chiara e serena sorge nell'animo intenerito del Poeta. Ed Ei vi si abbandona coll'animo sgombro di preoccupazioni, come al lavacro purificatore, e comincia a intonare i suoi canti più liquidi e più puri.

Appaiono le prime alcaiche e le prime asclepia-

dee: *Sull'Adda* (1873) *Ideale* (1874) *Fantasia*, *Ruit Ora* (1875) ad annunziare la sua resurrezione o meglio la sua nascita nel radiante mondo dell'arte e della beltà. Nel 1872 quella vecchia poesia di convulsioni che è rappresentata dai *Giambi*, il Carducci stesso la sente come cosa morta e lontana. Quel mondo della violenza e della fumòsi cede dinanzi alle sorridenti visioni dell'antichità, al mare ed al cielo raggiante di Teocrito e di Omero. L'arte gli appare suprema liberatrice e purificatrice; specialmente l'arte greca; e affiso in questo ideale cerca di annullare nella contemplazione serena delle cose, direbbe Goethe, ciò che di violento, di terribile e di incomposto era stato nel suo spirito turbato (1).

(1) Cfr. G. Eckermann, *Gespräche mit Goethe* Brockhaus, 1910, traduz. Donadoni. Bari, Laterza, vol. 1.

Capitolo IV.

Le Odi Barbare. - Il colpo di Stato nella Poesia italiana.

Sommario

Il dittatorato del Poeta nella nostra letteratura. — Le Odi Barbare come suprema espressione dell'arte e dello spirito carducciano. — Loro dipendenza dalla produzione anteriore. — L' ispirazione del giovane poeta; sua aridità e suo centro vitale. — Gli *studi severi* come fonte di poesia. — Prevalenza della storia della letteratura sull'esperienza soggettiva e personale. — Programma storico, civile, patriottico del Carducci. — Insufficienza e assurdità delle denominazioni di: *poesia storica, poesia riflessa* e *culturale.* — In che senso convengono alla poesia carducciana. — Carattere e contenuto umanistico dell' ispirazione del Poeta. — Conseguenze sugli atteggiamenti formali delle *Odi Barbare.* — La riforma metrica. — Sua origine riflessa e letteraria. — Suo carattere tradizionalistico e antirivoluzionario. — Ciò che la controdistingue dalle riforme consimili nella nostra letteratura. — Ragioni psicologiche e soggettive e motivi storico-letterari che confluirono in essa. — Puntiglio nazionalistico di gara colle letterature straniere. — Mimetismo e spirito conservatore. — La *tradizione barbara* italiana, francese, tedesca, inglese. — Uzzolo e compiacimento istintivo delle difficoltà tecniche. — Vanità letteraria del Carducci. — Intenti di reazione alla metrica contemporanea neoromantica. — Il verso sciolto, il settenario, l'ottonario e le strofe dopo il Parini, l'Alfieri, il Foscolo ed il Leopardi. — Come nacque la teoria della metrica barbara. — Sua importanza artistica nel concetto del Carducci e dei contemporanei. — Argomenti che ne costituiscono le basi. — Ragioni letterarie e loro insufficienza. — L'aforisma di Platen; suo significato e sue restri-

zioni. — Scissione dell'atto e della creazione poetica. — Il metro come una veste e un *posterius* dell'ispirazione. — Legittimazione personale cui il Carducci tentò ricondurre la metrica barbara. — Illusione letteraria del Poeta e ragioni psicologiche e storico-letterarie di essa. — Come talora il ritmo barbaro potè nascere coll'immagine. — Associazione nel processo dell'imitazione classica — Conseguenze della metrica barbara nella nostra letteratura. — Sue manchevolezze e sua sterilità. — Nuove schiavitù ch'essa impose. — Loro conseguenze nell'arte carducciana. — Convenzionalismo e uniformità di vocabolario. — Il «*bizantinismo*» delle Odi Barbare. — *Contagio epitetico e fillossera aggettivale.* — La riforma carducciana e la riforma del Parini, Foscolo, Manzoni, Leopardi, Pascoli. — Sconvenienza della metrica barbara alla lingua italiana. — L'opinione di un classico (U. Foscolo). — La metrica barbara come miscuglio di versi consuetudinari. — La riforma carducciana e le illusioni della critica che le fu contemporanea. — Analisi delle *Odi Barbare*. — La letteratura che diviene vita di poesia. — Il mondo della bellezza pura attuato in esse. — Le forze artistiche del Carducci. — Facoltà rappresentatrice. — La mitologia come concreto plastico. — Carattere sintetico della rappresentazione carducciana. — Carattere analitico della poesia moderna. — Senso del disegno, del colore e della musica. — Impressionabilità e sensibilità dell'ispirazione carducciana. — *Finezze* e *raffinatezze* della sua tecnica. — Effetti che ne conseguono. — Trasformazione poetica del lato letterario e culturale. — Il vero ed intimo contenuto delle *Odi barbare*. — L'estasi e la bellezza pura. — La contemplazione fine a se stessa. — Carattere peculiare delle *Odi*. — Sovrabbondanza di suono e di colore. — La *maniera carducciana*. — Convenzionalismo ed autoimitazione. — I limiti della fantasia del Poeta. — Virtuosità classico-letteraria e costruzioni latineggianti. — Inversioni e loro valore artistico. — La mitologia nel Carducci. — Uso e abuso del simbolo mitologico. — Corruscazioni e offuscamenti dell'ispirazione nelle *Odi*. — Prevalenza dell'elemento contemplativo. — Contradizioni del poeta di fronte alle sue intenzioni. — La vera vita artistica delle *Odi barbare*.

Le *Odi Barbare* segnano veramente il *colpo di stato* col quale G. Carducci diventa il *dittatore* della poesia italiana (1).

Alfine Egli è riuscito a rivelare ciò che di più in-

(1) Cfr. THOVEZ, *Il pastore, il gregge e la zampogna*, Napoli, Ricciardi, 1910.

timo fermentava nel suo spirito, a prendere la sua posizione precisa di fronte all'arte e alla realtà; alfine la sua personalità, raggiunta la completa maturazione e l'apice di sè stessa, ha trovato modo di incarnarsi in una manifestazione completa e integrale. Così che le *Odi barbare* a guisa di un ampio poema pervaso e penetrato da un medesimo soffio creatore, si presentano dinanzi a noi come il frutto ed il coronamento di tutta la sua vita di poeta, e la più perfetta sublimazione delle sue forze d'artista.

E ad esse dobbiamo domandare perciò i segreti dell'arte sua; non solo, ma anche chiedere il contenuto stesso della sua ispirazione, in quanto rappresentano come la sintesi e la risultante di quei sentimenti, e tendenze di cui la produzione anteriore non era stata che manifestazione parziale e imperfetta.

E vediamo prima qual' è il mondo del Carducci, il contenuto e l'anima della sua poesia.

Perciò è necessario riassommare in breve le tendenze e i caratteri della sua produzione anteriore.

Poichè abbiamo qui una personalità artisticamente più evoluta, più sviluppata e quindi esteticamente di diverso valore, ma psicologicamente e letterariamente la stessa personalità di prima, che permane sempre identica a sè stessa e le cui caratteristiche, per necessità di metodo, dobbiamo scoprire ed osservare nella prima attività; appunto perchè meglio e più allo scoperto ce la rivela.

Le *Odi Barbare* infatti non sono un fatto capriccioso e senza collegamento, ma trovan la loro ragione genetica e la loro spiegazione nell'opera che le precedette, in aspirazioni e in atteggiamenti rivelatisi fin dai primi anni, dei quali esse rappresentano la conseguenza logica e necessaria.

Vediamo adunque quali sono gli elementi costitutivi di questo, per così dire, mondo spirituale del Carducci, che ora nella sua suprema determinazione

artistica diviene vita di poesia e passa dal dominio della letteratura a quello dell'arte.

Il Carducci scriveva nel 1853, a diciotto anni, ad un suo amico: « questa scranna poetica non è per le mie povere membra e queste mie spallaccie son disadatte pel manto delle Muse », e mentre protestava di *sentirsi vuoto,* affermava di sentir prepotente inclinazione per altre cose: la prosa, gli studi di filologia e di critica. « E per saziare questa sete ch' ho nel cuore, mi resta tutta la vita da consumare in studi severi ».

Certo, se paragoniamo queste parole a quelle del Leopardi sedicenne che di già lancia il suo grido alla posterità, *si sente immortale, arde, freme, desìa, e s'avventa verso il cielo,* e ripensiamo al Foscolo diciottenne che *ruggisce* i versi della *Commedia* e medita il *Tieste,* le parole del Nostro appaiono una confessione desolante, sotto la quale difficilmente sospetteremmo l'anima di un poeta. Come ebbi occasione di rilevare altra volta, sembra uno spirito refrattario agli intimi commovimenti che son vita di poesia, sì che ci appare impossibile trovare nelle pure e semplici forze del suo spirito, per sè stesso preso, il midollo germinale dell'opera sua.

Eppure da cotesto spirito arido e secco di pedante studioso venne fuori un poeta! Cosa ha prodotto questo strano fenomeno? È questo il problema che deve risolvere chi voglia intendere lo spirito della poesia carducciana. Ma per fortuna quelle parole stesse, chi ben le osservi, ci dànno la *chiave* per aprire la porta segreta del suo spirito.

L'anima del Carducci invero, a sua stessa confessione, se è vuota di ispirazione poetica, non è *arida;* sotto l'apparente insensibilità c'è un *centro di vita,* una *forza,* una *passione: gli studi severi.* Fu questa la molla che mise in opera tutte le energie del suo intelletto e del suo sentimento e da cui balzò fuori, come scintilla, la sua ispirazione. Furono appunto codesti

studî di storia, di letteratura cui si applicò con tanta passione, che vivificarono, scaldarono, fecondarono l'anima sua, valorizzando quelle tendenze e quegli impulsi di artista, che forse senza punto di accentramento e di appoggio, sarebbero rimasti sterili e morti.

Poichè quella cultura che in altri suol rimanere erudizione, divenne in lui *vita*, tutta la sua vita, e quindi essenza e lievito di poesia.

Si potrebbe osservare che non in tutti gli spiriti la cultura e lo studio producono effetti simili, e che occorre perciò una speciale *forma mentis*, ma consiste appunto in questo fatto la peculiarità della sua natura artistica e la fondamentale ragione esplicativa del procedimento creativo e delle caratteristiche dell'arte sua. È appunto questa capacità di risonanza e di commozione dinanzi ai simboli del mondo esterno, alle voci ed alle forme del passato, che lo rese poeta.

È, come si vede, un atteggiamento intellettualistico che si trasforma, data quella sua singolare natura, in ispirito di poesia, si colora e si scalda di passione, divenendo fede, amore, ammirazione, vita.

Così quell'anima che, isolata dalla storia del pensiero e dell'arte, sarebbe rimasta sterile e gelida senza voce nè intimi commovimenti, messa a contatto con essa, si vivifica, si riempie e si feconda di infinite possibilità poetiche. Ora ammesso questo carattere dello spirito del Carducci, facile è anche dedurre il contenuto della sua ispirazione. La quale più che esprimer sentimenti e concetti emananti dal fondo dell'anima e del pensiero vergine e nuovo, immune da ogni contatto con la cultura e la storia, più che far oggetto di poesia questa primigenia e diretta esperienza, si fa invece espressione di una coscienza complessa che è come la risultante dei contatti dello spirito, con quella parte della realtà che si riduce a simboli intellettuali e a forme letterarie.

Il contenuto dell' ispirazione emana così dalla letteratura e dalla storia, più che dalla vita, o meglio la storia e la letteratura furon la sua vita stessa.

Egli non è un *poeta fanciullo*, ma un *poeta sapiente*: più che guardare il mondo in sè, lo guarda attraverso due mila anni di storia, non solo, ma spesso non vede in esso se non i vestigi e le parole che questa vi ha lasciato impresse.

Ora, data questa speciale forma di *vedere* e di *sentire*, si capisce come ai minimi termini dovesse esser ridotta nella sua poesia sia la realtà dello spirito, sia la realtà del mondo esteriore.

Di questo poco Egli vide e cantò, come poco Egli cantò ed espresse del proprio « Io ». Dal di fuori Egli trasse argomento solo di descrizioni topografiche archeologiche e narrazioni storiche, così come delle vicende del suo spirito espresse prevalentemente passioni politiche letterarie, odî, amori, ammirazioni suscitate dalla storia e dai libri.

Tutto ciò che tocca non il cittadino, lo storico e il letterato, ma l'uomo nella sua più profonda essenza eterna ed immutabile, gli elementi più spontanei più naturali e primigenii dello spirito, insomma, si stratificarono nell'animo del Poeta, come in un piano inferiore, sopraffatti quasi da quella soprastruttura storico-culturale su cui nacque e germogliò tutta l'opera sua(1).

Così della realtà Egli cantò solo una parte, quella cioè che è come circoscritta nei termini del suo idealismo patriottico civile e letterario, del quale poi l'aspirazione alla classicità, sia come vagheggiamento di antiche forme, sia come speciale intuizione di vita, costituisce il punto di irradiazione e l'apice di convergenza. Ecco quello che il sentimento e l' intelletto del Carducci, nella *sua forza pura*, contrappone al morto scenario della *vecchia natura*: la vita dello spirito ri-

(1) Cfr. A. Meozzi, *Op. cit.* Pref. IV.

dotta ad un programma patriottico educativo e la natura esterna ad una scenografia storica.

Questo Egli sentì con intensità e interesse certo maggiore di ogni più profonda ed intima relazione dell'uomo come tale nell'universo e con l'universo, e se rari e fugaci accenni troviamo d'intima vita spirituale, tutta l'opera sua è compenetrata dallo spirito di questo programma, cui tutti i suoi odî e i suoi amori e le sue battaglie sono conseguenze e le polemiche in prosa e in versi esplicite dichiarazioni. Questo l'atteggiamento e la caratteristica che contradistingue la natura dell'ispirazione carducciana.

Atteggiamento che a me è parso appropriato chiamare *umanistico*, per l'intima affinità storico-psicologica con quello da cui emanò quasi tutta la lirica del quattrocento e della Rinascenza.

Ne venne fuori così una poesia *sui generis* tutta compenetrata di cultura e di storia, più di quello che s'era avuto nel nostro passato da Dante al Poliziano al Foscolo e che sembra quasi assommare definitivamente il ricco retaggio della nostra tradizione.

I tesmoteti della critica la chiamarono poesia *riflessa*, poesia storico-erudita, e alcuni, in senso dispregiativo, *poesia professorale.*

Ma queste denominazioni, anche prescindendo dall'intenzione diminutiva, sono esteticamente insignificanti, quando non sono assurdità.

È facile capire infatti, come il critico d'arte non possa riconoscere altre classificazioni che di *poesia* e di *non* poesia. *Poesia storica* sì, può chiamarsi quella del Carducci, ma con ciò si determina l'oggetto e il contenuto, non si valuta o misura l'intimo spirito e la *potenzialità* dell'ispirazione.

E nemmeno la chiamerei *poesia riflessa,* quando si prenda la parola nel suo significato comune e svalutativo, cioè come fredda e morta elaborazione cere-

brale; il che si capisce, equivarrebbe a dire: *poesia mancata.*

Poichè l' ispirazione del Nostro, per quanto emanante dalla letteratura e dalla storia, *divenne vita*, fu cioè così sinceramente e intensamente sentita da infiammare la sua fantasia, e muovere il suo cuore, e si capisce come la poesia che ne venne fuori sia espressione artisticamente perfetta, *nient'altro che poesia.*

Poesia *riflessa* adunque, nel senso che essa, e forse più d'ogni altra nella nostra storia letteraria, scaturisce spesso dalla poesia stessa, prende cioè come materiale di elaborazione un prodotto ch' è già prodotto artistico; che spesso è lavoro di mosaico, di combinazione, di adattamento, di *illuminazione*, come fu detto, *en marge de vieux livres* (1), pur che si convenga che questa denominazione è *esteticamente indifferente.*

È poesia riflessa come quella di Pindaro, del Poliziano, dell'Ariosto, del Foscolo.

Il criterio di valutazione quindi non può trarsi dalla sua origine, ma dalla sua attuazione; vedere fino a qual punto la letteratura divenne vita e quando avvenne o no la perfetta connaturazione del dato culturale collo spirito e colla fantasia del poeta. E questo vedremo in seguito.

Per ora ci basta di averne messo in rilievo il contenuto e l'oggetto; di aver additata la *forma* della ispirazione; quell'atteggiamento umanistico, ripeto, che, secondo me, la caratterizza.

Il quale si determina già come nota predominante fino dai primi documenti della produzione giovanile.

Poichè quello che veramente negli *Juvenilia* e *Levia Gravia* agita il cuore e scalda la immaginazione del poeta ventenne non son tanto, non occorre manco dirlo, le fanciulle del *dolce stil nuovo* e le Neere e le Egerie, ma sì l'amore per la patria e la tradizione,

(1) R. Serra. Cfr. *La Voce* 1914.

l'ammirazione pei ricordi di Roma e della classicità; lo sdegno per le forme del sentire e del pensare diverso dal suo, il desiderio di gloria, e l'amore dello studio e dell'arte.

Queste veramente le *furie che seggono entro il cuor suo* e che lo *seguono immortali, onnipotenti*, dinanzi a cui i sospiri per la *classica benda* strappata al *candido seno* di Egeria, farebbero sorridere, se non pensassimo che sono nient'altro che esercitazioni scolastiche. È, come si vede, adunque, un piccolo mondo evocato dai libri che vive il Carducci dei primi anni.

Ed è questo il mondo appunto che, ampliato, abbellito di altri elementi, pur rimanendo immutato nell'intima essenza, seguiterà a fornir materiali al Poeta. Il quale li fonderà per foggiarne ora una sua coscienza civile, letteraria, politica (*Giambi ed Epodi*) e infine tutta una speciale intuizione dell'arte e della vita e della storia (*Odi Barbare — Rime Nuove — Rime e Ritmi*).

Osservate il contenuto di questa poesia e lo potrete schematizzare in questi sentimenti predominanti. Sentimento letterario (medaglioncini raffigurativi di letterati e di cose, cammei e incisioni), paganesimo greco-romano, storicismo patriottico più o meno pervaso di lirismo (narrazione di tradizioni, di gesta e leggende, o esaltazione di ricordi e di eroi nazionali).

Elemento comune in tutte queste manifestazioni, come si vede, la storia, che rappresenta, come la terra pel mitico Anteo, il punto di appoggio e di forza.

Donde derivano anche svariatissime forme di poesia: dall'epica o *rappresentazione oggettiva*, alla lirica più passionata e più ardente, ma il sustrato è sempre lo stesso e la stessa anima che dà loro vita.

E ne venne anche una gamma d'intonazioni e di melodie artisticamente ricchissima, se ben intellettualmente e psicologicamente povera ed uniforme; limitata com'era a queste aspirazioni di storico, di cittadino, di letterato, il quale dal più ricco repertorio

dell' esperienza interiore appena trasse qualche rara intonazione la quale sembra quasi perdersi nel fragore eroico dei suoi inni e delle sue canzoni di gesta. Sono adunque le parole magiche che salgono dalla storia, le voci dei secoli che mandano *suon d'armi e d'amori* quelle che scaldano il Poeta più delle interne sue lotte, odî, dolori, speranze. Anzi tanto più povera e monca è questa vita intima dell'uomo, quanto più esuberante è quella del letterato. Così strappato, per così dire, dal petto il *vil muscolo nocivo,* il poeta si affidò alla sua memoria e alla sua cultura, e delle commozioni del suo sentimento letterario riscaldò tutta la sua fantasia e tutto il suo spirito.

***

Ma questa natura eminentemente letteraria, oltre che nel contenuto si rivela anche, diciamo così, nella *forma* metrico-ritmica, nell'atteggiamento particolare che ad un determinato momento assunse la poesia del Carducci.

Voglio dire della *metrica barbara.*

Poichè anche quella particolarità formale che a suo tempo suscitò tanto rumore, ed apparve quasi la nota caratteristica dell'arte carducciana, non è che una conseguenza anch'essa d'un impulso letterario.

Codesta riforma, chi ben l'osservi, non fu tanto acquisizione nuova e rivolutiva, ma restaurazione, imitazione; prodotto non tanto di un bisogno istintivo della ispirazione che si slarga, quanto di deliberata volontà di studioso.

Non istinto d'artista, ma riflessione di letterato. Atteggiamento « umanistico » anche questo, che concorda appieno coi caratteri che siamo venuti di già rilevando. Contenuto e forma così, mi sia lecito adoperar questi termini, rappresentano l'armonica concomitanza delle

tendenze dell'anima carducciana delle quali l'*Òdi Barbare* rappresentano la produzione più perfetta.

Ma per meglio veder questo, è necessario rilevare il procedimento logico secondo cui quelle tendenze determinaron quella *riforma*.

Abbiamo detto che fu solo una ragione letteraria che le dette vita. Vediamo bene.

È naturale che ad ogni nuovo atteggiamento dell' ispirazione, debba corrisponder anche uno speciale atteggiamento della forma, della tecnica, del ritmo; questo è conseguenza di quello. L'originalità di un artista appunto non è tanto determinata dalla novità dei suoi concetti e dei suoi sentimenti quanto dai *mezzi* con cui li esprime: il che vuol dire dall' impronta personale ch'essi portano. È un'assurdità inconcepibile in arte, farsi un cánone del motto famoso dello Chenier «*sur des pensers nouveaux — faisons des vers antiques —*». La storia della poesia ha necessariamente le sue ripercussioni e le sue corrispondenze anche nella storia della metrica, e in ogni tempo l'artista ha cercato, con le proprie *immagini* e i propri sentimenti, anche il *proprio ritmo*.

È noto quel che fecero i romantici francesi Béranger, De Vigny, Lamartine e più degli altri V. Hugo, sul vecchio alessandrino. Come ne scombussolarono le giunture per disaccademizzarlo e renderlo adatto alle più svariate situazioni del dramma, e alle esigenze della rinnovellata sensibilità lirica. E noto è anche in Italia il rimaneggiamento della vecchia canzone del Guidi, per opera del Leopardi, e quanto fecero sul verso sciolto il Parini, l'Alfieri, il Foscolo.

Ogni qual volta si determina un nuovo atteggiamento dell'ispirazione, si determina anche un nuovo andamento del ritmo, che deve seguir quella, come la scorza dell'albero lo sviluppo dell'interno midollo. Il ritmo è come il respiro del poeta e deve dilatarsi, protrarsi e interrompersi a seconda dei battiti del cuore e del flusso delle emozioni.

Perciò è naturale che ogni poeta senta il bisogno istintivo di *adattarsi* il verso, le strofe, il ritmo, e che ogni poeta, se veramente è tale, più o meno, di fatto li *modifichi*, anche se resta dentro i limiti della metrica della sua letteratura.

Quale profonda rivoluzione, ad es., non vi ha portato la poesia di Giovanni Pascoli, pur sotto il riconoscimento modesto delle vecchie forme e dei vecchi schemi !

E dalla stessa ragione son derivate negli ultimi anni le riforme ancor più ardite del *verso libero* rappresentate in Francia da grandi poeti, da Verlaine a Rimbaud, alla *prosa melodica* di Paul Fort e in Italia da tentativi sporadici, ma numerosi, dei più giovani scrittori. Ma ciò che caratterizza di fronte a queste la riforma carducciana, è di non aver una ragione così intima ed esteticamente essenziale ; di non esser cioè nata dall' impulso di una rinnovata sensibilità o iperestesia artistica, come quella dei simbolisti in Francia (1), da un bisogno quasi incosciente di liberazione e di slargamento, ma piuttosto da un impulso contrario restrittivo e tradizionalistico : da ragioni storico-culturali e letterarie.

È, come fu osservato, lavoro di superficie più che di scavo, imitazione più che rivoluzione e innovazione vera : tentativo personale più che logica e necessaria evoluzione delle forme ; sì che non può aver quindi, esteticamente considerato, se non ben poco valore.

Tutta l' importanza della poesia barbara, se mai, è solo d'ordine storico, in relazione alla letteratura che la precedette e all'eredità che lasciò ; come prodotto cioè di determinate circostanze storico-letterarie che influiron sull' iniziativa personale del Poeta, e come

(1) Cfr. *Le esagerazioni del verso libero nella poesia dei « decadentisti »*, di J. Laforgue, M. Kahn, M. Ghil, Merill, Griffin, etc.

incentivo ed esempio all'arte avvenire. Di quest'ultimo carattere vedremo in seguito; ora è necessario insistere e caratterizzarne meglio le cause determinanti.

Abbiamo detto che la metrica barbara fu piuttosto restaurazione e reversione all'antico che innovazione; ripristinamento di forme vecchie, anzichè acquisizione nuova. Carattere fondamentale adunque della coscienza che la produsse non è tanto spirito ribelle di emancipazione, ma sì abitudine mimetica e smania di erudito. Questa appunto la tendenza fondamentale dell'intelletto e della fantasia del Carducci; tendenza che si appalesa fin dai suoi primissimi anni e che ebbe, fino da allora, rispetto alla metrica, effetti consimili. Egli fu infatti fin da giovane vagliatore consumatissimo di schemi e di metri. Accanto al sonetto foscoleggiante troviamo negli *Juvenilia* e *Levia Gravia* la *laude* spirituale sullo stampo dei più noti laudisti del 400: di Lucrezia Tornabuoni, del Benivieni etc.; il sonetto del *dolce stil nuovo* accanto alla canzone petrarchesca, la *strofe a selva* accanto alle strofe oraziane di Labindo. Ora lo stesso spirito mimetico è quello che cimenta il poeta alle *Odi barbare*. Le strofe saffiche, alcaiche, asclepiadee, gli esametri e i pentametri, i versi pitiambici, archilochii ed alcmanii, rappresentano il più ricco repertorio metrico e il più magnifico prontuario tecnico che fantasia di poeta e insieme la finezza e la competenza di un erudito e di un filologo potessero offrire.

Con questa differenza però, che quello che nelle prime poesie aveva l'aspetto del tentativo e dell'esercizio di scuola, prende ora il carattere organico e sistematico di una specie di *teoria* con tutte le apparenze, se volete, talvolta un po' presuntuose di una vera e propria *rivelazione*. Lo spirito scolaresco dell'imitazione, fatto cosciente di sè e rafforzato da giustificazioni generali, si acutizza fino a diventar quasi puntiglio umanistico e da prendere le proporzioni di un nuovo atteggiamento d'arte. Come il Davanzati per

ripicco si accinge alla vantata sua traduzione di Tacito, pare che si accinga il Poeta alle *Òdi Barbare*. L' italiano può rivaleggiare per brevità, efficacia, densità brachilogica di espressione col latino, pensò il Davanzati: esso deve essere alla pari coll' inglese ed il tedesco per abbondanza, varietà e flessibilità di forme metriche, ragionò il Carducci (1). C'è, come si vede, in giuoco (e non poteva non esserci in Lui che mette tutto sè stesso in tutto ciò che fa) anche un certo sentimento nazionalistico di gara e di competizione; ma non è questo il movente principale; il quale è, ripeto, in quel mimetismo erudito di cui la minuziosa ricercatezza colla quale si impose a risolvere il problema sia in atto (poesia) che in teoria (prosa) sono la prova evidente (2).

Di qui l'esperimento contaminativo delle *Òdi*. Ma a queste sono da aggiungere altre ragioni che per quanto secondarie servono a lumeggiarlo. Forse in codesta innovazione agì anche un certo uzzolo o gusto che il Carducci, come artista, ebbe quasi innato per le difficoltà della tecnica: un istintivo compiacimento, come Ei confessò (3), di cimentarsi alle prove più difficili e intentate e più tormentose. Solletico di vanità che se talvolta, prevalendo sull'estro, l'indusse a preziosità di freddi artifici formali, come la canzone sestina di *Notte di maggio* (4)

(1) « Ho voglia — scriveva al Chiarini — di fare delle elegie in esametri e in pentametri come questa. Non so perchè quello che il Klopstock fece col duro e restìo tedesco non possa farsi col flessibile italiano ». Cfr. CHIARINI, *Memorie della vita di G. C.*, 191.

(2) Vedasi infatti come fece convergere all'opera di poeta l'opera del critico, circa la poesia barbàra e come accuratamente ne raccolse la tradizione. Cfr. *La poesia barbara nei sec. XV-XVI.*

(3) Cfr. *Prose*, 976.

(4) Sestine terminanti con le stesse parole come aveva fatto A. DANIELLO e con lo stesso spirito d'artificio, DANTE e il PETRARCA, e dopo il CARDUCCI, il D'ANNUNZIO nell'*Isotteo*.

e gli endecasillabi sdruccioli di *Canto di marzo* (1), produsse tal'altra ardimenti di belle innovazioni come la canzonetta anacreontica di contenuto leggero e madrigalesco nel Chiabrera e nel Ronsard trasportata, forse sull'esempio del Sainte Beuve, alla severità di elevati argomenti civili e letterari (cfr. *Il poeta — Alla rima*) (2) ed il vecchio sonetto di secolari tradizioni liriche innovato bellamente nell'epica rappresentazione del *Ça Ira.* Ora, date quelle tendenze intellettuali che abbiamo rilevato da una parte, e dall'altra il temperamento di umanista puntiglioso, si capisce come riprendere i metri di Orazio e di Virgilio e riallacciare con essi fino al presente le fila di un'antica tradizione nostrana, rimasta, per mancanza di esatti criteri d'arte, imperfetta, sterile e monca; e cacciarsi nelle asprezze di un difficile tecnicismo, per mostrare in esso il *tour de force* della propria abilità, ridonando agli impacciati e pedanteschi metri barbari del 500 il lustro di una forma splendida e tecnicamente impeccabile, dovesse al Nostro apparire impresa delle più belle e delle più degne, e perchè dovesse impegnarvicisi con tutte le forze e farne quasi una questione fondamentale dell'arte sua. In essa infatti egli sentiva simultaneamente soddisfatta tutta la sua natura di letterato, tutti i suoi ideali, le sue passioni e financo le sue vanità: l'amore alla tradizione e alla classicità, la smania dell'imitazione, l'uzzolo dell'artista sapiente e del filologo consumato.

Le *Odi Barbare* dovettero sembrargli come il supremo agone in cui si dovesse cimentare tutta la sua personalità per la prova definitiva del proprio valore e delle proprie forze. Ma a queste vanno aggiunte altre

(1) In endecasillabi sdruccioli che non hanno nemmeno la giustificazione della traduzione, come quelli delle commedie dell'Ariosto, che volevano almeno rendere l'andamento dei trimetri giambici.

(2) Cfr. *La Rime* del Sainte-Beuve. — Cfr. *C. Umanista*, pag. 175.

ragioni. Poichè io credo che i primi fervori sarebbero sbolliti, ed agghiacciati i baldi entusiasmi se Egli non avesse trovato il consenso della storia e in essa i precedenti della riforma cui stava per accingersi. Il Poeta, io credo, non avrebbe osato ripristinare direttamente gli antichi schemi, se non avesse anche in questo trovato il conforto della tradizione.

I metri barbari non sono imitazione soltanto; ma *imitazione di imitazione*. Imitazione dell'antichità attraverso l'imitazione tedesca (1) e, se volete, inglese, francese, italiana. Klopstock, Goethe, Hölderlin, curioso! lo conducono di nuovo al suo Virgilio e al suo Orazio e al suo Omero. Il Carducci, abbiamo visto, è tradizionalista per istinto e la *conservazione* come assorbimento e compartecipazione del passato è un assioma, della sua coscienza letteraria ed artistica.

Ma per fortuna le tradizioni *barbare*, mentre da una parte facevano invito alle sue inclinazioni letterarie, rassicuravano e incoraggiavano dall'altra il suo ingegno cauto e poco ardimentoso. C'era infatti una lunga e importante tradizione italiana che dal 400, da L. B. Alberti e Leonardo Dati, attraverso il 500 ed il 600 (Tolomei, Fr. Patrizio, B. Baldi, Chiabrera) veniva col Tommaseo ed il Fantoni a toccare quasi personalmente il poeta. E una tradizione egualmente importante c'era stata in Francia; dal '500, coi tentativi del Baïf, Jodelle, Aubigné, Mousset, fino all'800, in cui col concorso bandito nel 1813 dall'Académie des sciences de littérature et des beaux arts (2) sulle possibilità dell'abolizione della rima, veniva formalmente posto il problema della metrica barbara e degli antichi metri. Parimenti in Inghilterra

(1) Scriveva infatti al Chiarini il 6 nov. 1878: « un mezzo per capire le *Odi barbare* è di conoscere la poesia tedesca », cfr. *Lettere*, vol. I, pag. 198.

(2) Cfr. Mazzoni, *Lettere ed arti*, 1889.

dai tentativi del Richard, Stanyhurst, di Ph. Sidney, a quelli di Robert Bulwer e del Longfellow, mai s'era estinto l' amore per l' antiche forme e l' antiche armonie. Non parlo poi della Germania, dove fin da' tempi remotissimi la metrica classica si era addirittura impadronita di tutta la letteratura. Già nel secolo XIII appaiono tentativi di quelle strofe asclepiadee (1) di cui poi il Klopstock e l' Hölderlin faranno così largo uso. E fin dal 1555 nel *Mitridathes* di Corrado Gesner compare l'esametro, il quale, dopo sporadici ed imperfetti tentativi (2), propugnato ardentemente nella *Kritische Dichtkunst* (1730) del Gottsched, passa a ricevere la suprema consacrazione di gloria, nel poema di Klopstock, nella traduzione dell'*Iliade* del Voss, nell'*Hermann und Dorothea*, nel *Reineke Fuchs*, nell'*Achilleis* del Goethe e nelle opere dello Schiller, del Platen, del Hölderlin. Analogamente fin dai secoli XVI-XVII si affermano le tradizioni del distico elegiaco (3) e della strofe saffica (4) nelle sue varie forme, e della strofe alcaica (5).

In questa maniera il Carducci poteva ben sentirsi rassicurato dalla autorità di questa così remota e ininterrotta tradizione nazionale e straniera. Non solo, ma poteva assorbire da essa elementi per la soluzione

(1) Asclepiadea — Ferecratico-gliconea col nome di asclepiadeum gliconium. Cfr. Fr. Sternberg, *La poesia neoclassica tedesca e le Odi Barbare*. Trieste, Mosettig, 1910, pag. 80.

(2) Ad es. di Giov. Fischart (esametri rimati), di Giovanni Clajus (esam. così detti leonini) e di Emmerann Eisenbeck.

(3) Appare nel 500 per opera del Fischart e continuato da Andrea Bachmann e da altri, si tramanda agli ultimi elegiaci neoclassici.

(4) Ebbe nel secolo XVI-XVII moltissimi cultori (G. Clajus, Ciriaco Spangenberg, Paul Gerhardt, ecc.

(5) Fin dal 500 fu tentata da Mathaeus Apelles Von Löwenstern. Cfr. Gervinus, *Geschichte der Deutschen Dichtung*, B. III, Leipzig, 1874.

del problema in modo da trasformare l' idea primitiva che gli era sorta, in una vera e propria teoria. E così avvenne infatti ; sicchè quello che da principio si appalesò come capriccio e puntiglio, assunse poi nella sua mente quell'alta significazione teorica che abbiamo rilevato. Ma tra le ragioni storico-letterarie ce n' è un'altra che è forse la più importante ; ed è il deliberato proposito di opporsi alle forme e all'indirizzo della poesia a lui contemporanea. Tendenza reazionaria che è, come abbiamo visto, proprietà costante dell'opera sua fin dai primi anni e che in certo modo la caratterizza di fronte al tempo che fu suo. Egli è di quegli innovatori mezzo rivoluzionari e mezzo reazionari insieme ; l'opera e l'arte sua rappresentano come le risultanti di queste due forze : di *infuturamento* e di *reversione* che sono le prerogative, del resto, di coloro che vogliono costruire solidamente, attaccarsi alla storia e ingranare nel suo sviluppo. Tornare addietro infatti, come osservava Fr. De Sanctis, (1) può essere talvolta un progresso bello e buono. Il Carducci si trova nella storia della nostra letteratura in un periodo, per certi riguardi, simile a quello in cui si svolse l'opera del Parini, dell'Alfieri e del Foscolo. Costoro avevano dinanzi a sè l'Arcadia ; una lirica cioè cui essenza era la sonorità, la cantilena, la cadenza.

La letteratura che sorse di poi, nacque da una reazione totale e recisa che si estese anche nelle forme metriche con la sospensione, come notò il De Sanctis, della rima, della strofetta e d'ogni lenocinio d'armonia.

Il Parini, l'Alfieri, il Foscolo, ristabiliscon e rimettono in onore il verso sciolto agile e rotto alle più fini malizie nel *Giorno ;* sonoro e martellato nelle più alte concitazioni dei *Sepolcri ;* ispido, nudo, severo e incisivo, nell' incalzare di forti passioni e di romani sentimenti nelle tragedie alfieriane.

(1) *Nuovi saggi critici.*

Spariscono così per sempre le canzonette metastasiane e gli sfrinfrinamenti dell'ultima Arcadia (Vittorelli, Bertòla, etc.).

Ma ecco che nel corso dell'ottocento anche il verso sciolto si stempera e si snatura in una eccessiva fluidità e sdilinquimento sentimentale; in una cadenzata sonorità e facile melodia d'artificio, con l'Aleardi, finchè perduta ogni vigorìa, ogni fisonomia, direi, e dignità artistica, diventa come uno *stampo* di moda, prescelto a coprire la vappaggine di artisti pigri ed impotenti. Diventa, consunto dall'uso, e starnazzato da facili connubi, come l' indice materiale della mediocrità e della volgarità. *Pecorai — versisciòltai,* diceva l'Emiliani Giudici e con ugual disprezzo il giovane Poeta:

> . . . . *un altro ecco si sdraia*
> *nel verso sciolto e ci fa un voltolone,*
> *come un somaro dentro il polverone.*

Analoga era stata anche la sorte del settenario che, sobrio e severo nelle *Odi* del Parini e del Foscolo, sonante e vario negli *Inni* del Manzoni e del Berchet, imbolsitosi un po' col Prati, ondeggiava negli ultimi neoromantici tra una cadenza arcadico-metastasiana e una sprezzatura sciattamente borghese e prosaica.

Venne il Carducci e, come il Parini l'Alfieri e il Foscolo contro la vecchia, cerca di reagire contro la nuova Arcadia.

Tento, egli scriveva al Chiarini, i metri antichi; lo faccio apposta pei *fanfullisti e guerzoniani. Tutta questa letteratura che esiste ora è abietta* (1).

In queste parole appunto è additato forse il motivo principale della riforma metrica ed è questo anche il suo principale titolo d'onore, nello svolgimento della nostra letteratura.

(1) Cfr. CHIARINI, *Memorie della vita di G. Carducci,* pagina 191.

Certo, come si vede, son tutte ragioni d'indole materiale ed esterna, o meglio, poichè il Carducci le sentì profondamente, ragioni d'un'intimità sì, ma d'una intimità letteraria, quelle che lo mossero.

Ma se per altri queste considerazioni sarebbero state del tutto trascurabili, come estranee all'arte, furon per Lui, natura di letterato e d'umanista, più che sufficienti. E se da principio parlò timidamente (1) della sua impresa e considerò la *poesia barbara* come un tentativo a *coté* dell'altra poesia (rimata e tradizionale) che contemporaneamente componeva, entrato poi nell'arringo, quelle ragioni furon tali da riempir tutto il suo spirito e da scaldarlo, al punto da impegnarcisi con tutte le sue energie e da far quasi della riforma metrica una questione fondamentale. Fino a volerle dare un' importanza che non aveva e a trasoneggiarcisi su, con le esagerazioni del suo temperamento impulsivo, assolvendo e condannando in base ad essa come in base ad un codice indiscutibile di rivelazione. Così scomunicò in blocco l'*usata poesia* e sbertò la strofe panciuta in pantofole e in veste da camera; quella strofe che così intima e accorata aveva seguito gli entusiasmi e i palpiti affannosi del grande di Recanati, e regalò agli amori delle serve l'ottonario gentile delle ballate e delle leggende popolari e chiamò vile quel settenario così eroico nel *Cinque maggio* che, solenne e severo, aveva ricevuto nelle *Odi* del Parini e del Foscolo l' incancellabile suggello dei più sublimi concetti e delle più fulgenti visioni. Non solo, ma gli parve di aver scoperto sic et simpliciter *nuovi mondi,*

(1) « Chiedo perdono — dice nella nota alla prima edizione delle *Odi* — dell'aver osato di recare qualche po' di varietà formale nella nostra lirica moderna, e poi chiedo perdono del non aver disperato di questa grande lingua italiana, credendola idonea a far essa ciò che i poeti tedeschi, dal KLOPSTOCK in poi, fanno assai felicemente con la loro ». Vero è che forse c' è qui una leggera punta d' ironia.

d'aver aperto nuovi orizzonti all'ispirazione, d'aver trovato insomma la forma conveniente e adatta alla sua poesia seria, grave, patriottica e civile e insieme la ricetta sanatoria della corrotta letteratura. Parve quasi la scoperta dell'America e della pietra filosofale quella innovazione, che doveva appagare insieme i suoi desiderî di artista, di storico e di letterato. Fu così che la cosa s'ingrandì nella sua mente fino al punto di farne, con un procedimento critico — riflesso, simile a quello dei *Discorsi* del Foscolo, sulla mitologia delle *Grazie*, una vera e propria teoria con solide basi e giustificazioni.

E vediamo ora questi postulati fondamentali. Essi si riducono a tre: uno di carattere artistico e generale, l'altro di carattere letterario e il terzo d'ordine psicologico particolare e soggettivo (1). A pensieri più nobili ed elevati si conviene una forma più nobile (2), la metrica barbara è una forma più perfetta che costituisce senz'altro la pietra di paragone della vera poesia; la poesia barbara è la forma più spontanea e confacente alla mia ispirazione, ai miei sentimenti e pensieri particolari; così dice il Carducci. Ora, come si vede, le prime affermazioni, si riducono all'assioma espresso dai noti distici di Platen.

Ma l'aforisma è vero solo a metà e in senso molto generico. Vero cioè che ogni pensiero richiede una sua *propria* forma e che le vàrie forme metriche, come osservava Goethe, contengon già in sè un determinato valore e significato (3), ma resta sempre a dimostrare che la strofe saffica o la metrica barbara è veramente la forma più adatta ai più nobili pensieri.

(1) *Wolte man euer Geschwätz zur saphischen Ode.*

(2) *Würde die Welt einsehn dass es ein leeres Geschwätz.* Cfr. *Epigramme An die Poetaster.*

(3) GOETHE diceva, a proposito delle elegie romane, che le varie forme poetiche contengon in sè un profondo significato e che sarebbe stato assurdo ad es. convertire il metro delle *Elegie Romane* in quello poniamo del *D. Giovanni* di BYRON.

Vero anche l'aforisma, se intende che la *poesia* di un componimento poetico si conosce da ciò che resta spogliandola da ogni lenocinio di ritmo e di suono, quando cioè, come consigliavano Voltaire e Goethe e lo stesso Carducci, la si riduca in prosa. Ma questa è una vecchia verità di carattere generale che non può in nessun modo giustificare, in sè e per sè, la riforma della metrica barbara.

Per il resto poi l'aforisma del poeta di Ansbach è falso e nato da un'erronea concezione critico-estetica tendente a scindere gli ultimi ed indissolubili elementi della poesia: fantasma ed espressione melodica. Se la poesia è pensiero musicale, il ritmo dev'esser qualcosa che nasce in un atto col concetto e con l'immagine. Se quando si compone una poesia, osservava il Goethe, si volesse pensare a prestabilire il metro, ci si confonderebbe, e non ne nascerebbe nulla di buono (1). Ora è vero che il Carducci, a questo proposito, parlò della metrica barbara come di forma meno discordante a quella in cui i suoi pensieri si venivano determinando, ma non si può sostenere che essa nascesse in lui in modo assolutamente spontaneo (2) senza contradire alle sue stesse confessioni. Egli infatti diceva di *voler fare poesie alla maniera di Goethe e di Klopstock.*

Sdrucciolando così dietro l'ambiguità dell'aforisma di Platen, in una specie di compromesso che lo portò, quasi senza avvedersene, a quella concezione direi *divisionistica* dell' inscindibile atto della creazione poetica, che è nel distico del tedesco, e che viziò talvolta purtroppo la sua ispirazione.

Arrivò, ripeto, a considerare il metro e il ritmo,

(1) Cfr. ECKERMANN, *Gespräche mit Goethe*, tr. DONADONI, Bari, Laterza, I, 339.

(2) Come credé ad esempio il PANZINI: «La metrica barbara nacque non pensatamente *ma spontaneamente*, cioè la forma non generò (!) e impresse la linea all' idea, ma l'idea plasmò in quella forma».

non come elemento congenito al fantasma e quasi suo nativo atteggiamento nell'apparire all'immaginazione, ma come qualcosa di *aggiuntivo e di sovrapposto*, a guisa di vestito che l'artista possa sovraimporgli a seconda dei suoi gusti e delle sue predilezioni. E come tante vesti che si possono cambiare a piacimento, il Carducci sembra talvolta cambiar metro, esaurendo tutto il repertorio delle forme classiche, come da giovane aveva esaurito tutto quello della metrica neolatina.

Percorse anch'Egli, come il Prati, tutta la *tastiera dei metri* e se lo fece con serietà scientifica e artistica e competenza tecnica di gran lunga maggiore all'altro, che seguiva il facile uzzolo e il ghiribizzo della facile vena, tuttavia l'esuberante varietà metrica carducciana sembra emanare piuttosto che dalla necessità dell'ispirazione, volta volta cangiante, da una specie di dilettantismo dovuto alle sue tendenze di erudito e di studioso.

Parrà esagerata la parola *dilettantismo:* poichè il Poeta aveva delle buone ragioni per ciò (finalità storico-letterarie di reazione, restaurazione etc.) che il Prati non aveva, ma uso questo termine, appunto nel senso che essa sembra nascere da amori letterari piuttosto che da intime e spontanee esigenze della immaginazione.

Veramente però ad una ragione interna il Carducci tentò riportare, come accennammo, la metrica barbara. « Così le composi (le *Odi barbare*) perchè avendo da esprimere sentimenti che mi parevano diversi da quelli che Dante, il Petrarca, il Poliziano, il Tasso, il Metastasio, il Parini, il Foscolo, il Leopardi, originalmente e splendidamente concepirono ed espressero, anche credei che questi pensieri e sentimenti io poteva esprimerli con *una forma metrica meno discordante della forma organica con la quale mi si andavano determinando nella mente* ». E questa è affermazione, astratta-

mente considerata, giustissima e che ha valore universale per tutti i poeti. *A pensieri nuovi veste nuova.* Ogni pensiero, immagine o sentimento, *è quello che è*, diverso cioè da ogni altro e deve quindi di conseguenza avere anche una forma diversa: verissimo, ma elevare questa constatazione a giustificazione della *poesia barbara* è una mistificazione bell'e buona. Quel che il Poeta deve spiegare, è: *come e perchè* i suoi sentimenti (non essendo, naturalmente, quelli di Dante, Petrarca, Leopardi, Foscolo ecc.), e non potendo prender le *loro* forme, potessero invece meglio adattarsi alle forme di Alceo, di Saffo, di Orazio e di Virgilio; come ad un uomo del sec. XIX i fantasmi poetici potessero *spontaneamente* determinarsi nelle forme di duemila anni fa, e le parole potessero *spontaneamente* determinarsi nelle serie ritmiche, nel *cursus* di una lingua diversa, e nelle associazioni regolate di una sintassi diversa dalla nostra; perchè a *pensieri nuovi egli sovrapponesse versi antichi.*

Non solo, ma in base al sopradetto principio dovrebbe anche dimostrare come i suoi sentimenti, i pensieri e le immagini fossero, volta per volta, di natura così diversa e varia da *esigere* ora la forma metrica del sonetto, ora della canzone, ora l'esametro, il distico, l'alcaica, l'esclepiadea, ecc.

La legittimazione adunque che Egli cerca di fare è una *parata* di critico che si rifugia dietro un'affermazione generica; non una giustificazione d'artista. Tanto più che in effetto poi, sotto la teoria apparentemente giusta, non è facile scorgere, come il Poeta invece fu sempre sotto il dominio dell'errore fondamentale che abbiamo rilevato.

Il Carducci, checchè egli dica teoricamente, in pratica considerò il metro come un *posterius* dell' ispirazione, come qualcosa che sta a sè, come una forma o meglio direi un *vaso* in cui cercò di versar il contenuto del suo pensiero e del suo sentimento.

Abile *forgery*, sapiente *manifattura*, se non volete dire ingegnosi travestimenti, sono da considerare adunque i metri barbari e non già necessaria conseguenza di una molteplicità e varietà di atteggiamenti interni. Qualche cosa di simile a quella tradizione di poesia latina che dal Pontano, dal Sanazzaro e dal Poliziano al Pascoli si è tramandata nella nostra letteratura.

Poichè al di fuori di una ragione letteraria, non si capisce, ripeto, come il Poeta per trovare la *forma meno discordante* ai suoi sentimenti, dovesse cercare così lontano e come non avesse potuto fare la stessa cosa, compiere cioè lo stesso sforzo di adattamento con un' intima modificazione della metrica neolatina, come han fatto tutti i grandi da Dante che si *crea* la solenne salmodia della terza rima dalla vecchia sirventese, al Leopardi, al Parini, al Foscolo che si foggiano e si adattano l'endecasillabo e la strofe. Tra i moderni, i *versiliberisti* francesi, e tra noi Giovanni Pascoli, hanno anch'essi sconvolto la metrica tradizionale, creato forme nuove, ma con una adesione piena con la loro ispirazione mutevole che invano cerchiamo nel Carducci. Così avviene che mentre per essi un accento spostato, un iato, una dieresi, un' inversione, una pausa, assume un profondo valore espressivo e quindi profondo significato artistico, come il palpito che rivela l' interna emozione, i metri barbari restano talvolta nel Carducci clichè materiale e morto schema letterario.

Ma per non essere, per troppa severità, ingiusti verso di lui, dobbiamo aggiungere qualche considerazione. Bisogna salvare la buona fede del Poeta. Poichè, come abbiamo visto, Egli ebbe veramente l'*illusione* che la metrica barbara fosse la forma meno sconveniente alla sua ispirazione.

Quando si dice adunque ch'essa rappresenta un *compromesso*, bisogna intendere un *compromesso sui generis*. Poichè altrimenti non si capirebbe come da una

pura e semplice intenzione di filologo e di erudito potessero venire fuori le *Odi Barbare*, alcune delle quali han tutto il carattere della più schietta naturalezza e della più immediata spontaneità. Quando un poeta viola le leggi fondamentali dell'arte *si sente*, e questa scissione invece non appare in tutte le odi carducciane.

Ma per capir ciò, occorre entrare dentro, direi, alla psicologia della sua educazione letteraria. È noto con quanta passione ed avidità il Poeta si nutrì degli spiriti del pensiero e delle forme delle antiche letterature, come ne riprese immagini e movenze, etc. e come spesso si fece *sue* le poesie dei classici in magnifiche parafrasi.

Ora dovette accadere che in tale lavoro di ricalco, lo spunto ed il verso di Orazio e di Virgilio etc. si affacciassero alla sua memoria classicheggiante, pur nell'antica forma ritmica; sì che dovette sembrargli logico e naturale che riprodurne, per quanto era possibile, anche il ritmo dovesse esser parte integrante della più squisita imitazione e come un vero e proprio dovere letterario. Così un traduttore, per scrupolo di fedeltà, è indotto a conservare anche le particolarità metriche dell'originale.

Poi, come l'imitazione diventa abitudine, ed il ricordo reminiscenza, dovette accadere al Poeta che cantando e fantasticando dei miti antichi attraverso i ricordi di Teocrito, di Orazio, di Virgilio, di Aclmane, l'antiche movenze ritmiche si affacciassero per associazione mnemonica contemporaneamente all'immagine, e così fu ch'egli dovette aver l' illusione che quella anche fosse la forma in cui *naturalmente* si determinava la sua ispirazione. Ma è evidente che poi l' inconscia reminiscenza ritmica *naturale* nell'anima sua di letterato divenne *proposito;* e per deliberata volontà sovrappose quelle forme anche ad altre situazioni fino a farne veri e propri schemi o stampi da foggiarci

tutte le sue idee, tutto il contenuto cioè della sua immaginazione. E in metri barbari cantò non solo l'antichità greco-romana, Cefalo, che sale al bacio di Eos, e i miti siciliani (*Primavere Elleniche*), ma anche i più moderni fatti della storia e della vita contemporanea. Questo spiega come Egli possa, a proposito della metrica barbara, parlare a un tempo di *spontaneità* e di *deliberato proposito*.

In ogni modo questa sua illusione letteraria, se legittima la poesia carducciana in sè, non può valere come giustificazione della *metrica barbara* in genere.

È giustificazione personale e soggettiva adunque come quella che giustifica poniamo la poesia latina dei nostri umanisti del '400 e del '500 in quantochè il loro spirito era già disposto e preparato da un lungo tirocinio di scuola a sentir come *propria* quella forma che in origine era forma riflessa di imitazione. Detto ciò si capisce anche l'irragionevolezza della metrica barbara quale *imitazione carducciana*, come avvenne per gli scolari pei quali le alcaiche, le asclepiadee non rappresentarono che schemi prefissi ed abiti di moda. Ma tornando al Carducci ripeto che lo spirito di imitazione divenne in lui abitudine e questo, si sa, è una seconda natura: ecco perchè l'*Odi Barbare* per quanto prodotto d'un atteggiamento riflesso, dànno talora l'impressione della più schietta spontaneità e ci metton nell'impossibilità di discernere, volta per volta, quando il fantasma si delinea *naturalmente* in quella forma e quando invece il Poeta *ve lo adattò*.

In questa maniera il Poeta, per conto suo, evitò le conseguenze disastrose del compromesso teorico da cui era partito e che ad altri avrebbe potuto addirittura falsificare tutta l'ispirazione. Egli, infatti, oltre che artista raffinatissimo e tecnico consumato, tale da superare ogni difficoltà materiale, era, per così dire, psicologicamente, dai lunghi e amorosi studî fatti sulla

classicità, preparato e iniziato ad appropriarsi anche l'ultime particolarità della poesia greca e latina.

Ecco perchè anche quando forse egli *prestabilì il metro* (come dovette accadere negli ultimi anni, allorchè la metrica barbara era divenuta, sto per dire, una sua *specialità*), non ne nacque il pasticcio che Goethe diceva: perchè a orientarsi a quegli atteggiamenti, a sentirli come cosa sua intima e spontanea, le generazioni greche e latine e umaniste e la sua educazione gli avevan predisposto lo spirito, preparato il sentimento e l'immaginazione.

Comunque, la poesia barbara, benchè nata, come abbiamo mostrato, in apparenza da un impulso di emancipazione, ed in effetto da un compromesso erudito, esercitò nella letteratura del tempo un'azione feconda di utili conseguenze. È qui la sua importanza storica cui accennammo. Di fronte al pericolo di una Arcadia rinnovantesi, in una lirica sbilenca, sfarfallante senza freno e senza lima come quella che fiorì in Italia verso il settecento, la lirica carducciana austera e forte ed allo stesso tempo spedita e varia apparve e fu un progresso bell'e buono.

Stornare dalle facili strofette e dai metri troppo liberi dei versi sciolti, dalla lirica bolsa e discinta, e instaurare forme severamente infrenate dall'arte (*coturni stretti*, diceva il Gautier), e d'altra parte sopprimere ogni allettamento sensuale che mirasse a larvare l'assenza dell'immagine e la deficienza di lima, eliminare ogni insidia tesa al pensiero, al sentimento e all'arte, far sì che nulla distogliesse e tutto concentrasse l'attenzione sul fantasma poetico, fu l'impresa cui si accinse il Nostro; la quale non poteva lì per lì

non apparire bella innovazione e salutare antidoto. Alla stessa guisa, si dice, Wagner aveva sprofondato l'orchestra e abolita l'illuminazione nel teatro di Bayreuth per eliminare ogni distrazione e concentrare l'attenzione nella percezione musicale. Il Carducci fece insomma capire da una parte che la poesia oltre che pensiero e sentimento *è arte e tecnica*, che il *concetto* di *poeta* include quello di *artista* (anche se di *comprensione* maggiore), (1) e dall'altra che l'essenziale è il fantasma poetico ed è ufficio dell'arte metterlo in rilievo, non già sostituirlo. Affermazioni che erano opportune e necessarie al tempo suo. D'altronde, per altri riguardi, gli antichi metri apparvero pel momento più liberi di quelli tradizionali; l'andamento ritmico più semplice e più rapido, la forma più parca, più moderna e più immediata; sicchè in breve, a giudicare anche dagli sciami di imitatori tra l' 80 e il '90, le *Odi Barbare* conquisero il gusto dei contemporanei con l'apparenza di una delle più belle e feconde novità. Riassumendo adunque la parte più vitale e artisticamente più importante e significativa della riforma, troviamo questi concetti fondamentali:

1°) Restringimento dei freni artistici e conseguente raffinamento della tecnica.

2°) Superamento delle vecchie convenzioni e schiavitù materiali e accademiche (rima, uniformità strofica, ecc.).

3°) Rivendicazione assoluta dell'elemento essenziale della poesia, mediante l'eliminazione di tutto ciò che tende ad offuscare e sostituire il fantasma poetico.

4°) Affermazione, se pur confusa ed incerta, che ogni artista deve, per ideale necessità, *crearsi il suo ritmo*. Questa l'eredità che indirettamente ci ha lasciato il Carducci; eredità importantissima che ha

(1) Poichè io credo che pel CARDUCCI *poeta* non fosse lo stesso che *artista*, ma *molto di più*.

avuto poi larga esplicazione nelle più ardite innovazioni dei tempi moderni. Egli, a sua insaputa e forse senza volerlo, è il precursore del verso libero. Il male è però che tali rivendicazioni rimasero nella poesia barbara in gran parte illusorie, e manca la rivoluzione che avrebbe potuto derivarne. Poichè le intenzioni cui abbiamo accennato non sempre divennero atto, anzi spesso furono nella pratica addirittura contraddette. Sì che la metrica barbara è ben lontana dal rappresentare la forma più perfetta, più libera e più adeguata alla sensibilità moderna. Il Carducci, si è detto, volle restringere i *freni dell'arte ;* ed invero di fronte alla lirica sciamannata del suo tempo, la sua dà l'impressione d'una poesia tecnicamente più elaborata e insieme più perfetta e libera ; ma ciò non è tanto conseguenza dei metri quanto della abilità artistica del poeta che si rivela egualmente grande anche cogli schemi tradizionali (cfr. *Rime Nuove, Rime e Ritmi*). Sicchè è insostenibile il presunto primato artistico della metrica barbara in sè stessa considerata. Essa non rappresenta in sè una forma nè più difficile, nè più nobile, nè più perfetta della *usata poesia ;* forse è il contrario ; e prova ne sia la rigogliosissima fioritura dei barbareggianti elzeviriani in cui si trovarono ad agio ingegni mediocri e artisti di secondo ordine. Nè è vero quel che sosteneva il Chiarini che ai mestieranti di Parnaso è più facile scrivere nei vecchi metri rimati. Poichè se è difficile fare delle saffiche o delle alcaiche come quelle del Carducci, ciò non dipende dal metro, ma sì da tutto quel sapore e stile classicheggiante che così bene egli sapeva riprodurre e che non è facile contraffare. Per il resto lo schema non rappresenta una falsariga, credo, più difficile del sonetto o della canzone. Ma come illusoria è rimasta la supremazia ideale della metrica antica, così rimasero in pratica frustrate quelle rivendicazioni di libertà che il Poeta intendeva con essa affermare in favore del-

l' ispirazione. Scossi infatti i vecchi gioghi incappò, come vedremo, in altre e più insopportabili schiavitù. Egli intendeva rivendicare sopra ogn'altra cosa l'elemento essenziale della poesia: il fantasma (che è per lui concetto, sentimento, immagine) contro ogni lenocinio di decorazione: ma chi non saprebbe indicare qualche ode barbara, in cui appunto la sensazione musicale e l'ornamentazione letteraria prettamente decorativa costituiscono tre quarti della sua essenza? Ed affermò, infine, implicitamente che ogni poeta deve crearsi il suo ritmo; ma in effetto egli non si servì di questo principio tanto per trovar nuove forme quanto per restaurarne delle vecchie; per imitare più che per creare. Per questo il tentativo di tramandare al futuro codesto incrocio contaminativo doveva necessariamente fallire. Il Carducci stesso ne sentì il freddo e la sterilità e sebbene non del tutto rassegnato ne riconoscesse il *proposito giovanile*, dovette pur riguardarla, come *delicta juventutis* (1). Dopo il vezzo d'attrattiva e della novità che sedusse per un decennio scolari e imitatori, i quali, detto tra parentesi, parvero considerarla non altrimenti che una *moda galante*, la metrica barbara è caduta in disuso e in dimenticanza. Adesso nessuno più, se non forse traducendo dagli antichi, penserebbe di servirsene. Ed appare artificio morto e riflesso e quasi cappa di piombo di fronte ai liberi movimenti della fantasia. Perchè la riforma del Carducci non rimanesse sterile ed isolato tentativo erudito, senza possibilità di sviluppo e di continuazione, perchè potesse esplicare nella nostra poesia un'azione veramente novatrice e feconda, bisognava che avesse davvero rivendicata l'assoluta libertà dell'ispi-

(1) Cfr. una lettera al D'Ovidio del 1903: « Hai sempre ragione ma: *delicta juventutis meae* etc. Perchè fu proprio un *proposito giovanile*. Cfr. Fr. D'Ovidio, *Versificazione italiana e arte poetica medioevale*. Milano, Hoepli, 353.

razione, le avesse additate nuove vie e nuovi orizzonti, spianate difficoltà, eliminando ogni costrizione irrazionale e fittizia. Al contrario il Nostro non fece che proporle l'imitazione e ristabilire, sui superati limiti delle vecchie convenzioni, nuove e forse più dure tirannie. Bisognava soprattutto che avesse additato vie conformi all'indole della nostra lingua, vie maestre a tutti accessibili e non solo agli eruditi ed agli archeologi: mentre egli non fece che rifoggiare gli atteggiamenti dell'ispirazione moderna su quella di venti secoli fa, inquadrandola a forza in schemi dissonanti per giunta dalle leggi più comuni della nostra sintassi e dalla natura della nostra lingua. Eliminati gli impicci e gli obblighi della rima, vennero fuori le pastoie della *quantità*, delle *arsi*, delle *tesi*, degli *ictus*, e impigliato negli ispidi gineprai tra la prosodia latina e la metrica italiana, dovette scendere a fare i conti con le tòniche e le àtone, le brevi e le lunghe, le piane e le sdrucciole. Ragione per cui gli antichi metri gli dettero solo una libertà ed immediatezza fittizia o per lo meno non tanta quanta sarebbe stata necessaria e desiderabile. Costretto, specie nell'alcaica e nella asclepiadea, a riprodurre l'andamento dattilico del latino, dovette a forza e ripetutamente inchinarsi sotto le forche caudine degli sdruccioli, ripeterli per ragione ritmica diecine di volte, ed eccotelo, violentando l'uso più semplice e piano della elocuzione, appioppare enclitiche a verbi (avvòlsemi, sèntomi, sbèndasi, càlasi), ricorrere a iperbati e inversioni che contorsero e talvolta sconciarono (1) la nostra sintassi e l'andamento della frase e del periodo italiano. Ma quel che è peggio, oltre al deplorevole contorcimento della espressione, dalle esigenze del metro derivò talvolta un convenzionalismo di vocabolario e una uniformità tale di colorito da snatu-

(1) Per queste osservazioni Cfr. CAVALLOTTI, *Op.*, vol. I, pag. 33. (Prefazione).

rare la genuinità stessa della ispirazione. Facile vedere l'epiteto, per queste ragioni, sempre legato agli obblighi materiali del metro. Il *bue*, poniamo, sarà sempre *candido*; i palazzi, le città, le colonne sempre *marmoree*, i capelli sempre *floridi ricci, floride anella* per lo più *castanei*, il sole sarà sempre *occiduo* ed un continuo *vespero* sempre *roseo* farà da sfondo patetico e crepuscolare a tutte le situazioni. Il colorito in questa maniera diventa vago, indeterminato e antiestetico. Applicare infatti con indifferenza gli stessi epiteti, cioè le stesse proprietà a cose e concetti di carattere differente, rappresentare la varietà coll'uniformità costituisce la più assurda violazione delle leggi dell'arte.

Ed alla stessa ragione di comodità ritmica dobbiamo il ritorno e la persistenza stucchevole di certe parole, di certi aggettivi (*placido, flebile, agile, roseo, pallido, nitido, marmoreo, rorido, fulgido, languido, trepido*), che eccetto il suono liquido delle sillabe ed una leggera carezza all'orecchio, finiscon col non suggerire nessuna impressione, e talvolta nel loro andamento procelensmatico un senso di comicità.

Di qui quello che giustamente fu chiamato *contagio epitetico* o *fillossera degli aggettivi*. Epiteti di rigore, frasi bell'e fatte e tutto un *ricettario* di parole e di colori che si ripetono con la più disperante monotonìa. *Bizantinismo* che è come la brutta imbiaccatura delle *Odi Barbare*, e dà, ad una continuata lettura, come un senso di nausea e di pedanteria. Sì che non sarebbe, credo, esagerazione affermare, che basterebbe qualche posposizione di parole per convertire qualche strofa delle *Odi Barbare* in un periodo pedantesco dell'*Hipnerotomachia*.

Tutto sommato, adunque, e presa in blocco, la vantata innovazione in sè stessa non solo non aprì effettivamente nuovi orizzonti all'arte italiana, arricchendola di forme nuove e durature, ma non aiutò nemmeno il Poeta a ritrovare i segreti più intimi

della propria ispirazione. Forse anzi le nocque più di quello che l'aiutasse, ostacolando e impedendo con l'obbligo della posizione e dèlla *iunctura* l'osservazione genuina, diretta e spontanea.

È vero, sì, quello che dice il Thovez: che nell'*Odi Barbare* il Carducci raggiunse altezze cui mai prima era arrivato, e fu moderno come mai aveva saputo; ma è un errore considerar effetto della metrica quello che è prodotto di una rinnovata sensibilità, di un' immaginazione adulta e nel suo massimo fiorire, rinverginata e accresciuta da molteplici e più nuove esperienze.

Prendiamo ad es. l'Odi: *Ruit ora*, e: *Alla stazione in un mattino d'autunno*. Sono certamente, per il contenuto, tra le più simpaticamente moderne delle *Odi Barbare*. Ma non è certo l'asclepiadea o l'alcaica, ma sì l' attenzione del Poeta rivolta alla realtà, l'osservazione vigile e acuta la quale elimina ogni contaminazione letteraria che le rende tali.

Credo, infatti, che l'atteggiamento di Lidia che dà il biglietto al controllore e scompare, dolce viso, salutando nel buio, sarebbe stato ugualmente moderno, nella canzone libera e in quel verso sciolto, poniamo, che nel *Giorno* e nell'*Aspasia* aveva saputo ritrarre tutte le più piccole particolarità della mondanità aristocratica; la toilette, il pranzo, il caffè, il teatro, il ballo e le più intime scene di salotto e di famiglia. Sicchè era possibile non solo ma forse meglio pel Poeta esercitare la sua rinfrancata ispirazione nei ritmi tradizionali più conformi al carattere della nostra lingua, rinnovandoli magari secondo il suo spirito sapiente e moderno, piuttosto che cercare i ripieghi forzati degli antichi schemi.

Non riuscirono forse Parini, Foscolo, Leopardi, Manzoni ad esser moderni ed a esprìmer tutto il loro interno mondo (ed era per avventura anche più ricco e più vario di quello del Carducci), pur restando dentro i confini della vecchia metrica neolatina?

E se si pensa poi alla sapienza e all'arditezza insieme con cui alcuni dei moderni han saputo rifoggiare la nostra metrica, adattandosela e quasi creandosela minuto per minuto, attimo per attimo, secondo *l' interno ritmo* dei loro sentimenti e dei loro fantasmi, se pensiamo agli innumerevoli tesori che nel sottosuolo dei metri consuetudinari ha saputo scavare, per citar uno dei nostri, Giovanni Pascoli, all'infinita varietà che egli ha saputo dare per es. al *novenario*, al *decasillabo*, all'*endecasillabo*, la vantata innovazione del Carducci appare ben povera e meschina cosa, ed il suo repertorio musicale, con tanta varietà di schemi, monotono e limitato, prodotto piuttosto da un materiale cambiamento di strumento, che da vera ricchezza e varietà di motivi e di intonazioni. Varietà apparente e materiale di schemi più che varietà sostanziale di musica e di intonazione; ripiego di letterato più che travaglioso lavoro di artista; di quell'artista di razza che pur il Carducci talvolta dimostrò di essere. Benchè egli non abbia saputo spingere, non dico alle estreme, ma alle più immediate conseguenze i suoi stessi principî.

Ammesso che ogni poeta deve crearsi il suo ritmo, gli restavano due soluzioni: o intender il principio restrittivamente e modificare *adattandosi*, come tanti altri, la metrica tradizionale, o affermare l'inviolabilità assoluta dell' idea la quale non accetta modificazioni di sorta per essere inclusa, direbbe il G. P. Lucini *nella capsula d'una strofe comune ed abitudinaria* e spingersi fino alle ultime applicazioni del *verso libero*. Invece Egli non scelse nè l'una via nè l'altra e si lasciò impastoiare nei lacci degli antichi amori e delle vecchie abitudini.

Queste adunque le ragioni per cui la metrica barbara non ha potuto attecchire nella nostra letteratura ed è rimasta, dopo effimeri successi, via impervia battuta solo dall'estro contaminato di studiosi e di eruditi, più che da artisti arditi e veramente novatori.

E questo anche per un'altra ragione. In alcune letterature straniere, la tedesca specialmente, essa ha improntato del suo suggello i più importanti capolavori, ma appunto perchè è la lingua tedesca più adatta a riprodurre l'elemento essenziale, la base ritmica dell'antica poesia: la *quantità*, di cui noi abbiamo invece perduto il senso.

Perciò si capisce come di essa potessero servirsi grandi poeti come Klopstock e Goethe, e non già per spirito erudito o gara letteraria, ma come d'una forma d'espresssione naturale e spontanea. Ma nella nostra letteratura la poesia barbara da Leon Battista Alberti al Carducci, non poteva rappresentare se non un ibrido innesto prodotto da un falso spirito letterario ed un agone degno più di umanisti che di poeti.

E se si pensa poi che di fronte ad esigenze artisticamente così assurde, come il voler riprodurre un elemento che si è perduto (la quantità) non c'era altro che o la convenzione accademica delle brevi e delle lunghe (come con ammirevole se pur pedantesca coerenza predicava il Tolomei) (1), oppure il ripiego di un' imitazione approssimativa e contaminativa (come con più senso d'arte, se pur con meno coerenza filologica, praticò il Carducci), non possiamo dissimulare che l'impresa ha già in sè, per sua natura, qualcosa di assurdo e di pedantesco. Fu la natura, dice il Foscolo (2) a proposito del Fantoni, «che da un canto fece evitare ai greci ed ai latini quelle rime che rendono sì musicali le poesie italiane, e dall'altro insegnò ai Toscani a schivare quelle catenelle di dattili e di spondei che rendon sì dignitoso il legato sermone dei greci e dei latini. Quindi *Barbari* furon chiamati quei tempi nei quali gli uomini non dando più *retta alla voce della*

(1) Cfr. *Versi e regole della nuova poesia toscana*, Roma, Ant. Blado d'Asola, 1539.

(2) Cfr. *Opere* di U. Foscolo, Firenze, Le Monnier, vol. X.

natura, si fecero a rimare in latino a dispetto della indole sua naturale, e barbari *si dovrebbero chiamare pure coloro che a dispetto della natura volessero per es. ridurre l' italiano, in esametri, pentametri,* ecc. ».

Come si vede, il Foscolo usa anch'ei la parola *barbaro* per quei tentativi, e in ben altro senso del Carducci; onde mi sembra che l'opinione del classico nonchè ellenico cantore dei *Sepolcri,* pur abbia molto peso contro le sofistiche argomentazioni dei *barbareggianti.*

Opera dunque erudita e riflessa e per di più dissonante dallo spirito della nostra lingua è da considerar codesta pretesa innovazione, tendenza restrittiva più che *espansiva,* che sotto le lusinghe di una emancipazione puramente illusoria minacciava allo spirito più gravi e pesanti catene. Non solo; ma che sotto la vantata superiorità sulla metrica neolatina nascondeva la sua povertà di risorse, di quelle risorse che l'*usata poesia* può offrire all' ispirazione dell'artista sapiente che sappia rimaneggiarla. Poichè, mentre, come giustamente osservava il Cavallotti (1), nel metro rimato, lo splendore della rima supplisce e compensa la povertà armonica dell'accentuazione fissa, e nel verso sciolto la ricchezza varia dell'accentuazione compensa ad usura la mancanza della rima, nei metri barbari il verso rinunzia contemporaneamente, senza altro compenso, a tutti e due quegli elementi insieme: al ricamo melodico della rima e a quello armonico dell'accentuazione.

Ma c' è infine un'altra constatazione da fare. Ed è che la strofe barbara non si riduce in fin dei conti che ai versi soliti e tradizionali. E quel che è peggio ad un miscuglio veramente barbaro più che ad una *fusione* di versi di natura e d'andamento differente. Tale la composizione dell' alcaica, dell'asclepiadea, dell'esametro, del pentametro, formati dalla semplice giustaposizione di settenari più novenari, decasillabi ed endecasillabi sdruc-

(1) Cfr. *Anticaglie*, pag. 72.

cioli etc. Donde si vede anche meglio come la poesia barbara non potesse, non dico vincere l'agone, ma nemmeno contrastare il primato all'*usata poesia* e come necessariamente, il ribelle dovesse fare ammenda e render omaggio all'antica rima delle vecchie canzoni (1). Per tutte queste ragioni la metrica antica, per quanto restaurata dal Carducci con criteri tecnicamente rigorosi ed esattezza, direi quasi, scientifica di filologo e con senso d'arte più squisita che pel passato: dal quattrocento al Tommaseo, al Fantoni, resterà nondimeno niente altro che freddo ricordo e come una parentesi chiusa nella storia della nostra letteratura — *Barbara* veramente in questo e non solo pei latini, ma anche per noi: in quanto che nonostante composta e armonizzata di versi italiani (2) mal può dissimulare l'ibrida sua natura e l'origine composita e artificiosa. Veramente, se si pensa alla reazione storica che provocò, non parrebbe; poichè è carattere delle cose morte non provocare nello spirito del tempo alcuna reazione; mentre al contrario codesta pseudo-innovazione fu una delle più importanti e forse la causa principale del successo delle *Odi* e del battesimo di gloria dell'arte carducciana. Ma questo non prova altro se non l'insufficienza e la superficialità della cultura e della critica che le fu contemporanea. La quale, come di solito accade, scambiando l'apparenza con la sostanza, l'accessorio con l'essenziale, si perdette in quisquilie polemico-erudite intorno alla *bella scoperta* e alla *grande innovazione*, anzichè a rivelare i caratteri, le tendenze dell'arte del Poeta che allora, per la prima volta, solennemente si appalesava. Perciò si fecero più discussioni tecniche che estetiche, e si va-

(1) Cfr. *La Rima* e la Nota all'edizione del 1877, XI, 235: « Volli congedarmi dai lettori coi versi alla *Rima* per segno ch' io non intesi darle battaglia ».

(2) Sono parole dello stesso Carducci.

lutò quella poesia più alla stregua di questioni secondarie e transitorie che secondo giusti criteri d'arte. Dando lode al Poeta per l'*invenzione prodigiosa*, vera *fortuna della lirica italiana*, e scomunicandolo per il ghiribizzo artificioso di umanista retrogrado e pedante.

Da questo atteggiamento nacque qualche buon lavoro di erudizione metrica (1), ma fu sviato, com'è facile capire, il vero oggetto della ricerca critica; sì che invano tu ricerchi nella bibliografia del tempo (80-90) qualche lavoro di vera e propria *critica carducciana*.

Le cateratte del giornalismo si aprirono (2), ma tra il dilagante diluvio di polemiche, di censure, di laudatorie, di parole e di sciocchezze, pochissime considerazioni giuste, e non una vera e propria valutazione critica, nonchè un'analisi completa, accurata e serena dell'opera poetica del Carducci come tale. Viceversa fu ingrandita la questione metrica dai grammatici, dai saputelli, e dai dottoroni, che si dettero a compulsare metriche vecchie e nuove pro e contro la poesia barbara, e che se da una parte, come fu notato, corressero qualche erronea affermazione storico-letteraria, deviarono la critica dai suoi veri fini e, quel che è peggio, rafforzarono nel pubblico il pregiudizio che nei metri barbari stesse quasi tutta l'essenza e tutto il significato della nuova arte carducciana. Per fortuna, ora simili discussioni sono passate. D'altra parte il gusto del pubblico ben presto si assuefece e si rassegnò.

(1) Sulla questione della metrica classica applicata alla lingua moderna, cfr. lo studio di A. SOLERTI, 1885; cfr. *Lettere* di G. CARDUCCI, vol. I, 242; cfr. anche D'OVIDIO, *La versificazione delle « Odi Barbare »*, Bergamo, Ist. Arti Grafiche, 1913.

(2) CHIARINI, *Memorie* a pag. 205: « Scoppiò da tutte le cateratte del giornalismo italiano, un diluvio di censure contro l'opera del grande, del potente, del poderoso poeta che questa volta, poveretto, aveva perduto la bussola ».

Nel 1882 le seconde *Odi Barbare* furon accettate quasi senza più discussioni e contrasti, e via via nell' 83-84 il *Wiener Blut* dello Stecchetti, *Lacrymae* del Chiarini, le *Alcaiche* del Mazzoni, le *Odi* del D'Annunzio (*Primo vere, Canto Novo,* ecc.) e d' innumerevoli altri.

Pian piano, la peregrinità della forma perdette ogni forza di seduzione e del fuoco di paglia che accese non resta ora che la cenere, dinanzi all' osservazione fredda dello storico e del critico. Ed è questa una fortuna per chi ora voglia osannare al *grande,* al *potente,* al *poderoso* poeta, per qualche altra ragione più profonda e più intima della riforma metrica. La quale, ripeto, non deve trarre in inganno la nostra contemplazione, dinanzi alla quale le *Odi Barbare,* scevre di ogni lusinga, e di ogni civetteria letteraria, devono presentarsi a chiedere la più sincera valutazione.

È appunto così al *nudo* che il critico deve considerarle; nudo che, come per la beltà femminile, costituisce la prova suprema e il termine ultimo di paragone. «Io pregio il ritmo e la rima, dice Wolfango Goethe, elementi necessari alla poesia, ma ciò che colpisce di più, la parte veramente *bella,* utile e *sublime* di un poeta, è quella che rimane quand'anche di essi la si spogli. È qui che si vede la sostanza di un'opera».

Ora questo criterio di valore e di applicazione universale e che, applicato con discernimento, a me sembra giustissimo, relativamente alle *Odi Barbare,* diventa anche più opportuno, quanto più facilmente in esse le fulgide apparenze dell'espressione posson larvarne l'intima essenza e trarre in inganno lo spirito del critico. Non già, s' intende, che questi debba trascurare del tutto in esse l'elemento ritmico, che è parte, se non essenziale, integrante della loro bellezza e della loro vita poetica; ma nel senso che deve considerarlo con simultaneità di osservazione, come il movimento o la *voce* del fantasma stesso. Non

già staccarnelo, per considerarla come valore astratto e farne poi, come i contemporanei, a *priori*, un titolo di merito o di demerito, di bellezza o di bruttezza; dato che il metro, isolato e considerato a sè, non rappresenta che uno schema vuoto, insignificante e senza vita. Perciò noi lasceremo in sottordine tutto il sustrato delle intenzioni: (restaurazione, imitazione classica, reazione al presente, ecc.), quel programma critico-letterario che le accompagnò, storicamente forse importante (da esso il Poeta si riprometteva gran che e in esso faceva consistere quasi tutto il vanto di novatore) ma esteticamente insignificante, per considerare questi canti come documento di poesia in sè, solo pensando a quel che esprimono, a quello che rappresentano e solo riguardando il suggello di bellezza che l'arte del Poeta ha impresso in loro.

Quanto a quello che le *Odi Barbare* esprimono, cioè al loro *contenuto*, diciamo così, ben poco è cambiato dal repertorio storico-culturale del Carducci giovane. Le stesse idee, gli stessi sentimenti, gli stessi amori e passioni. Ma questo ben poco interessa. Restano ancora i vecchi argomenti, sì; ma ora appaiono come poesia non come letteratura. Lo studioso è rimasto col suo mondo interiore, ma l'artista ha raddoppiato, centuplicato le sue forze, o meglio il letterato con lungo amore ha scaldato nel suo amplesso quei dati, ha infuso loro vita, ed è divenuto poeta. Il mondo freddo dei libri, rifuso da un' immaginazione potente, da una passione impetuosa, è divenuto mondo di poesia.

Troviamo anche adesso nel sottosuolo dell' ispirazione degli elementi letterari, ma non restano materiali grezzi e residui morti, riempiticcio culturale, ma vengono scaldati, metamorfizzati e, direi, personalizzati da un'anima appassionata che se li è fatti suoi.

Della cosiddetta classicità non troviamo più la reminiscenza cruda, ma il sapore e lo spirito delle anti-

che forme ; vedo il disegno e il colore non più il duplicato e la ricalcatura. Opera, cioè, l'immaginazione e la fantasia del Poeta, non più l'amore del letterato, la smania dell'erudito e dello scolaro. In questa maniera il vecchio prende una forma *nuova,* che è lo stampo di una individualità la quale maturatasi ora finalmente si appalesa. Il classicismo grezzo, letterario e formale degli *Juvenilia,* attenuato e smussato ma sempre palese nei *Levia Gravia,* riassorbitosi poi violentemente e improvvisamente nel fiotto delle nuove passioni politiche e civili che stornarono pel momento l' ispirazione del poeta, ritorna ancora, ma ringiovanito, rinverginato da un'anima che ha saputo assimilarne i succhi eterni e vitali e presentarlo alle nuove esigenze del gusto e dello spirito moderno. Il Poeta con le *Odi Barbare,* fa entrare nell'anima, dico nell'anima e non nell' intelletto dei contemporanei, quel mondo che era stato l'oggetto della sua immaginazione e direi di tutta la sua vita ; che era rimasto fino ad allora incompartecipato dagli altri ed estraneo all'arte. Egli ha dato vita e colore a ciò che prima era erudizione e studio, risuscitando, con la forza della fede e dell'amore, Lazzaro a vita novella.

Ricompaiono, ripeto, le antiche forme e gli antichi modelli, ma non per rievocazione letteraria, bensì quasi per misteriosa palingenesi nella fisonomia e negli atteggiamenti di una nuova lirica che di essi possiede l'anima e l'espressione di purezza, di armonia di equilibrio e di serenità

Il bagaglio delle reminiscenze, che costituiva come il *precipitato* del lungo tirocinio di scuola, si evapora ora nella tecnica perfettissima della rappresentazione in un mondo puro di luci, di forme e di melodie ; mentre l'imitazione, ch'era il segno del grande amore pei classici, diventa intima compenetrazione spirituale.

Ora nell'antichità non trova più *maestri,* ma *fratelli,* non modelli ma anime da rievocare ; e presso

di loro spesso rifugge, a sollievo e scampo della brutta realtà del presente. « Di quando in quando bisogna concedermi, Egli scriveva al Chiarini a proposito delle *Primavere Elleniche*, questi ritorni alla contemplazione serena e quasi idolatrica delle pure forme estetiche della Grecia naturalmente divina » (1).

O Paro, o Grecia, antichità serena,
datemi i marmi e i carmi!

Nell'etere luminoso e vibrante del cielo di Grecia il poeta respira e sente di respirare la sua vera vita. Chiamate ora questo atteggiamento dello spirito, per amore di vecchi schemi, tutta questa perfezione ed equilibrio artistico, chiamatelo classicismo, purchè ci intendiamo, ch'esso è qualcosa di molto diverso da ciò che con questa parola comunemente s'intende ed intese anche il nostro poeta da giovane.

Goethe diceva ad Eckermann: classico è sinomimo di chiaro, definito, preciso; romantico di confuso, vago, indeterminato.

In questo senso il Carducci è *classico* nelle *Odi Barbare*, classico cioè per il magistero dell'arte, per la forma del sentire, dell'immaginare e del rappresentare.

Anche prima era stato *classico*, ma nel senso usuale accademico-rettorico più corrispondente alla etimologia della parola (cioè *imitatore*) più che allo spirito; ora invece lo è in un senso più intimo e profondo ed esteticamente più importante.

Nelle *Odi Barbare*, le sue forze d'artista che hanno raggiunto il loro massimo fiorire, la sua abilità tecnica centuplicata, la sua fantasia concentrata e rasserenata esprimono l'immagine, la sensazione, il concetto con prodigiosa efficacia rappresentativa: il suo verso è

(1) Cfr. *Lettere*, I, 181.

come quello del Foscolo, *armoniosa melodia pittrice*, come la strofe e l'ode sono sintesi architettoniche meravigliose. In questo appunto (più che nella innovazione metrica, o nel sustrato storico-erudito civile-patriottico) va ricercata la *vita* delle *Odi Barbare* come documento d'arte.

Come si vede, di tutte le inutili controversie (classico-romantiche) finalmente anche nell'opera del Carducci una cosa è rimasta: l'ideale della forma, l'arte, quella *sainte Beauté* che sola:

survit immuable éternelle (1)

E vediamo adunque di cogliere questa *bellezza*, e di scoprire insieme le caratteristiche della fantasia e dell'arte carducciana.

*
* *

Apro il libro delle *Prime Odi* e trovo quasi come frontespizio e preparazione spirituale: *Preludio*. È una odicina di argomento letterario, che ha tutto l'aspetto di una dissertazione polemica di principî e di criteri metrico-ritmici. Brutto argomento in sè, ma l'artista l'ha abbellito e vivificato. Due personificazioni in fondo, che non son due figure rettoriche, ma come due statuette greche, qualcosa di plasticamente perfetto, suggellano e riabilitano poeticamente tutta la poesia.

Tal fra le strette d'amator silvano
Torcesi un'evia sul nevoso Edone;
Più belli i vezzi del fiorente petto
Saltan compressi
E baci e strilli su l'accesa bocca
mesconsi, ecc.

(1) Cfr. Leconte de Lisle, *Poèmes antiques* (*Hypatie*). Paris, A. Lemerre, éd., pag. 68.

Ritornan in ballo, come vedete, i *fauni*, il nevoso Edone, ma non restan freddi ricordi, fusi come sono nella sintesi rappresentativa. Torna la mitologia, ma non come tornerebbe in un libro, bensì come è nelle statue di Fidia o nelle tele di Apelle, fatta corpo e bellezza. Quella strofe vigile balzante, col piede e il plauso ritmico, potrà alla vostra riflessione erudita richiamare qualche verso il Virgilio (1) ed il verso:

e baci e strilli sull'accesa bocca... mesconsi....

ricordarvi innumerevoli nomi di poeti, da Omero a Virgilio, al Monti, ad Angelo Mazza, al Prati, ma questo vi verrà in mente ad una riflessione posteriore non all'impressione primitiva; nella quale vi appare tutto fuso e vivificato dal Poeta. Il Prati aveva detto: poi gli amplessi *mescea alle parole*, ed Angelo Mazza (che il Carducci, tra parentesi, ebbe occasione di studiare) (2) *mesce i sospiri e i baci*. Lì sì il classico *mesce* resta freddo *residuo letterario*, ma non già nel Carducci, che colla sapienza della posizione, colla foga e la vivacità del ritmo, lo scalda di un sublime impeto lirico.

Egli quindi è ora fuori della scuola e della letteratura, è nel regno della poesia. L'ultima strofe poi ha abbozzato un gruppo statuario, una specie di ratto delle Sabine vivo e fulgente dell'eterna vita dell'arti figurative.

Questo è classicismo, forza e perfezione rappresentativa che troviamo negli antichi modelli, e nel Carducci, con quei caratteri di perfezione plastica e pittrice che lo contradistinguono.

Gli antichi corporizzano l'astratto, la loro mitologia più che fede, sentimento e ragione astratta, è arte pittura e scultura.

(1) Cfr. A. Meozzi, *Il Carducci Umanista*, 196.
(2) Cfr. A. Meozzi, *Op. cit.*, 195.

In questo senso appunto e con questa portata ritorna ora talvolta la mitologia nelle *Odi Barbare.*

Redenta e ringiovanita dalla poesia così, il Carducci porta dinanzi allo spirito moderno, alla stessa guisa che il Manzoni ai primi dell'ottocento aveva rabbellito la faccia alle vecchie madonne, stinte e imbiaccate, col pudico rossore della coscienza morale del rinascente cristianesimo. Cèfalo che sale al bacio di Eos, è un quadretto che ha valore di composizione, di disegno e di colorito così moderno che quasi non suggerisce nemmeno più il ricordo mitologico-letterario d'Ovidio, come le Naiadi azzurre *ch'emergon lunghe nei fluenti veli,* non ci richiaman più ai versi dell'*Epitalamio di Peleo e Tetide,* nè alle *virides Nimphas,* alle *glaucae sorores* di Stazio, ma suggeriscon alla nostra fantasia una raffigurazione del tutto moderna dolcemente sensuale.

E chi direbbe che Ebe di *Ideale* rappresenti astrattamente la giovinezza o una vecchia decorazione letteraria, come potremmo trovare, poniamo, nel Monti o nei vecchi classicisti?

Il Poeta trasforma il simbolo astratto in concreto visivo, che atteggia a guisa di pittore con la più minuta precisione:

> *O Ebe, con passo di dea*
> *trasvolata sorridendo via;*

pare una figurina stilizzata con poche linee in un'anfora greca, una vergine che incede leggera sugli asfodeli, per spiccar il volo in un cielo raggiante di mistico fulgore.

Ebe diventa nitida stella che sorride dall'alto come la vergine di Iesse. *Tal nei gotici delubri,* ecc. L'atteggiamento pagano, nell'associazione del poeta moderno, si contempera con quello del mondo cristiano e la nostra fantasia passa dalle tele e dalle anfore dell'an-

tichità ai quadri dell'Angelico dietro l'*idea* beatrice della eterna bellezza. Tale, e non vecchia personificazione, *Ebe* nella fantasia del Poeta! I simboli antichi dunque sono ripresi dal Carducci perchè rispondenti alle esigenze del suo senso artistico che tutto vivifica ed a tutto imprime il suggello della sua modernità. Ma un'altra proprietà che l'accomuna all'arte antica è il carattere *sintetico* della rappresentazione. Carattere distintivo e che sempre più si va accentuando nell'arte moderna (pittura, scultura, poesia) è spesso l'osservazione analitica e la rappresentazione accurata fin nei minuti particolari. Fino a sperdercisi dentro e perder di vista l'insieme, per una decorazione accessoria che quasi acquista valore a sè. Il Carducci invece, come gli antichi, è parco; guarda all'universale (che non è il generico) più che al particolare; all'insieme più che alla parte, e tutto subordina e fa convergere ad un'immagine ed impressione unica, predominante.

Prendete ad es. le prime strofe di *Alle Fonti del Clitunno*. Subito un paesaggio ampiamente tratteggiato con pochi tocchi sicuri, e in esso due o tre scenette veramente vergiliane che attraggono tutta l'attenzione: il fanciullo che spinge a forza il suo branco nelle acque, la contadina che allatta cantando dinanzi al casolare, il padre che spinge, pensoso, la forza dei bei giovenchi. Nè diremmo che l'abbondanza del colore letterario rappresenti un eccesso di ornamentazione. La pecora *riluttante*, il *dipinto* plaustro, la madre *adusta*, il padre *pensoso*, le *caprine* pelli, parrebbero accennare sì ad una meticolosità particolaristica e talvolta ad una smania letteraria (il paragone dei fauni, ecc.), ma non rappresentano invece che le pennellate necessarie a tratteggiare lo sfondo e l'ambiente e a caratterizzare il genere (classico) del quadro, pur senza turbarne e sopraffare l'unità della composizione.

Regge il dipinto *plaustro e la forza*
dei bei giovenchi.

L'atteggiamento del contadino, con i due classici esornativi è semplicemente *colorito* non *analizzato* e *particolareggiato.* Un poeta moderno avrebbe sentito il bisogno di specificare maggiormente. Vedasi ad es. una scena consimile nella *Sementa* del Pascoli

. . . . *uscian mugliando*
e ragumando la lor verde bava.
Dore al giogo, Nando era alla coda.... ecc.

La descrizione, come si vede, è più minuziosa e particolareggiata e tanto acquista di grazia quanto perde di unità. Acquista, direi, più *estensione* e si fa più ricca di richiami, quanto perde *d' intensità* lirica. Nel primo abbiamo il quadro a grandi linee, nell'altro la miniatura. Ma forse non ho scelto troppo bene; chè le *Odi Barbare* sono già una poesia lussureggiante, il *tratto* è quasi sempre untuoso e pastoso e v'abbonda la decorazione e il colore. Meglio questa parsimonia e sobrietà appare in *Rime Nuove* e *Rime e Ritmi.* Si confronti ad es. il *Bove* del sonetto carducciano, col bove rappresentato dal Pascoli e si capirà la cosa.

Il Carducci adunque non è un particolarista o un impressionista; se mai sconfina nella tendenza opposta. Il suo tocco largo e deciso, piuttosto che adattarsi alla scomposizione della realtà o alla ornamentazione minuta, si dilata nell'abbozzo ampio e comprensivo con effetti talvolta meravigliosi.

Ricordate l'epitalamio divino di Giove e Camesena

fu letto l'appennin fùmante.
Velaro i nembi il grande amplesso e nacque
l'itala gente.

Epica solennità di cui solo la Musa degli antichi ci offre solenni richiami (1). E basterebbe chiamare a confronto situazioni analoghe, quella ad es. del Savioli che celebra l'unione di Venere con Anchise, o del Monti di Giove con Mnemosine (2) per mostrare la sublimità di codesta sintesi. E analogamente ampia e sommaria è la rappresentazione dell'ultima strofe di *Monte Mario : Fin che ristretta sotto l' Equatore....* etc.

Ha di Byron l'ampiezza e il fantastico tetro e suggestivo, senza averne l'indeterminatezza. Il Carducci è pittore e scultore. Potremmo citare innumerevoli esempi di rappresentazioni concrete anche dalle *Rime Nuove* e *Rime e Ritmi ;* mi limiterò alle *Odi Barbare* e ad una esemplificazione sommaria. Si ricordi ad es. Cefalo che sale ad Eos e Lelapo che, *immobil, con erto il fido arguto muso mira salire il sire ;* e si vedrà come un piccolo bassorilievo antico scolpito con taglio robusto e con tutte le grazie e le malizie di un'arte finissima. E così : — *veggo fanciulle scender da l'Acropoli...* e il ciociaro barbuto e grave avvolto nel mantello che passa fischiando per la campagna romana (3) e la poppante che volgesi sorridendo dal seno della madre adusta (4), sembrano tanti quadri del Michetti, come la scenetta della madre che palleggia in alto il suo bimbo già sazio e ciancia dolce con lui, per determinatezza e concretezza plastica uguaglia il gruppo del Cecioni che la suggerì. E gli esempi si potrebbero centuplicare : il pargolo battuto che si addormenta lagrimando, l' incinta cui scende languida, l'ombra del sopore e disciolta giace e palpita sul talamo, e le raffigurazioni del Gu, di Salò (5) che porge le braccia, come una fanciulla che entra in danza e

(1) *Aeneis,* IV, 164 e segg.
(2) Cfr. A. Meozzi, *Il Carducci Umanista,* 203.
(3) Cfr. *Fantasia.*
(4) *Dinanzi alle Terme di Caracalla,* 17, 20 ; I, *Alle Fonti del Clitunno* ; *La madre,* 13-20.
(5) *Canto di marzo* ; VI. *Sirmio.*

ride e getta fiori; ed Alessandro (1) che, liberato il biondo capo dall'elmo, in fronte alla falange, guardava il mare, rappresentano come una serie numerosa e prodigiosamente varia di quadri e di sculture.

Ma del pittore Egli non possiede solo la sicurezza, la precisione del disegno e l'efficacia rappresentativa, sì anche il senso del colore che sa cogliere d'un tratto in tutte le sfumature ed apparenze fuggevolissime.

> *E di zaffiro i fior paiono ed hanno*
> *de l'adamante i rigidi riflessi....*

e il *palpito lucido che tinge il cielo*, e i crepuscoli di gemmeo candore fulgenti, il pallore gemmeo, il sole che guarda: *con un sorriso languido di viola* i vapori di viola e d'oro, e il sole che brilla *roseo tra i verdi cupi* dei cipressi di Bolgheri, son brevi, rapide pennellate, che assorbono la rapida osservazione la quale d' un colpo d' occhio coglie l' aspetto cangiante delle cose nelle sue gradazioni di tono e di colore. Con una sapienza tecnica che ha del prodigioso il Carducci sa fissare con una sola parola, la sua impressione visiva es. il *mattin perlato e freddo*, il cardo *rosso turchino*, i ghiacci *diasprati*, e il colore che Dante direbbe: *fresco smeraldo in l'ora che si fiacca*, che il Carducci sintetizza: *vivo smeraldo;* così come in un solo epiteto e in una sola immagine fissa un particolare del disegno, un movimento, un atteggiamento: *i voli sghembi*, i prati rossi *pendenti* dai gioghi alpini, le passere che *intreccian* voli intorno ai cipressi e così via. Gli esempi si potrebbero moltiplicare e anche sceglier più accuratamente, ma a noi non preme più che tanto insistere su questo carattere della immaginazione carducciana, anche perchè difficilmente potrà essere contestato.

(1) *Alessandria.*

Ci son dei casi, come vedremo, in cui colorisce a freddo e quasi di convenzione; l'osservazione è stracca e debole e l'aggettivazione inconscia e quasi meccanica; ma per lo più, come mostran gli esempi citati, l'epiteto non è il frutto di una ispirazione indiretta e letteraria, di una ricerca di belle parole, ma di impressioni realistiche, di una osservazione immediata e di un'attenzione precisa come quella che contradistingue l'ingegno del grande pittore.

La stessa sensibilità ha pei suoni, di cui sa cogliere e rendere il tono, quasi la qualità e la gradazione con misura esatta:

lungo lontano piangevole stanco...
flebile acuta stridula fischia, ecc.

La tecnica della parola e del verso ora è il segreto del Poeta, che sa trarne risorse insperate. Nella scelta e nel collocamento delle parole, nella costruzione ritmica, nella perizia delle giunture è così accorto e sapiente, non dico artificioso, che spesso, come osservava il De Sanctis, a proposito del Petrarca (1), mentre la parola ti dà l'immagine, la melodia te ne dà il sentimento, quasi testo e musica:

Una di flauti lenta melodia...
Saliano co' murmuri molli, ecc.

è una strofe che con un crescendo di suoni dolci ti dà un rapimento e un brivido come d'elevazione trepida dell'anima nella soavità di un canto di preghiera.

L'arte del Carducci è diventata ora come una lastra sensibilissima a essere impressionata dalle più tenui sfumature della realtà.

Essa sa render sensibili anche i sentimenti più vaghi e indeterminati; tradurre in termini di poesia

(1) *Saggio sul Petrarca*, pag. 125.

pure sensazioni, obiettivare puri suoni, luci e colori e insieme le più indistinte risonanze emotive della percezione (es. i fanali *sbadiglianti la luce sul fango*), e i brividi più misteriosi dello spirito. Ricordisi il sentimento del più indistinto dei sensi, quello che gli psicologi chiamano *cenestesi* o senso vitale di cui il Carducci ritrae quasi le spasmodiche vibrazioni in alcune strofe di *Alla stazione in un mattino d'autunno*.

Dante Alighieri, fu osservato, ti dà l'impressione di un plenilunio, del riso multiplo delle stelle, del tripudio chiaro e sereno, con semplici vibrazioni di vocali. *Quale nei plenilunii sereni*, ecc. Il Carducci con una varietà prodigiosa di accorgimenti simili, che per la loro efficacia espressiva sarebbe assurdo chiamare artificio, sa rendere un' infinità di percezioni e di sentimenti, ad es. il tremito fresco d'una vena che sgorga: *la tenue miro saliente vena*....... e il leggero increspamento di una superficie liquida:

> *trema e d'un lieve pullular lo specchio*
> *segna dell'acque...*

o il senso diffuso di una giocondità luminosa:

> *nella diffusa letizia argentea....*

o di una dolce melanconia silenziosa e solitaria:

> *tranquillamente lunghi su la flaminia via*
> *entro una pallida serenità....*

Il suo occhio è impressionato dalle più tenui sfumature di luce, dai più minuti contorni delle cose. Semplici espressioni come queste: *immoti come per brivido gli alberi stanno... le dita tremanti d'inquietudine....* rappresentano sintesi di impressioni varie e tenuissime che provano a un tempo una raffinatezza che rasenta quasi la esasperazione d'una sensibilità impres-

sionistica, e una portentosa forza di equilibrio e di dominio artistico che tutto sa rendere determinato, concreto nell'espressione lucida e precisa.

E qui è la nota caratteristica che mette in opposizione l'arte carducciana coll'arte e colla tecnica dei così detti romantici. I quali avevan la tendenza opposta di rendere fluttuante, vago, indeterminato, il plastico, il definito, il circoscritto ; cosa che forse, oltre che dalla natura speciale della loro fantasia e del loro sentimento, dipendeva talvolta anche dalla loro pigrizia che rifuggiva o disdegnava il travaglio freddo e faticoso della lima, della tecnica, della linguistica e della metrica.

Il Carducci invece valorizza tutto : inversioni, trasposizioni, incisi, spostamenti, iati, dieresi, pause ; tutte le così dette *licenze* che in altri rappresentano freddo artificio, diventano talvolta in lui mezzi espressivi di primo ordine coi quali sa cristallizzare le impressioni più tenui, più ondeggianti e più difficili a fissare. Es. *Ignoti desideri e misterii — Ridenti a le cerulee solitudini.*

Da certe costruzioni iperbatiche trae talvolta effetti portentosi, così come col semplice collocamento sapiente sa rafforzare, ravvivare epiteti scialbi e scoloriti e dar talvolta un nuovo suono, un nuovo significato e una nuova vita alle parole più usuali e comuni.

> *Trionfa amore e* sbendasi —
> *gli occasi.... di novembre* mesti —
> *tempra di amor gli* incendii.

Che cosa di più comune dell'epiteto *mesto* detto dei tramonti di novembre e della frase : *incendio d'amore?* Eppure non diremmo che qui, ripresi come sono, faccian l'effetto d'una locuzione pedestre e banale. Così i bovi sono detti *nivei*, ch'è l'epiteto classico e

convenzionale (e niente di più impoetico che il riprender epiteti comuni), ma la posizione ritmica li rinnova e la malizia della sintassi ci fa posar sopra la nostra attenzione con suggestione potente:

dolci negli occhi, nivei, *che il mite*
Virgilio amava.

Anche dalla suggestione rafforzativa di parole e aggettivi spesso consegue effetti d'arte grandiosi:

Te.... Aprile irraggia, sublime, massima.
e tutto che al mondo è civile
grande, augusto egli è romano ancora!

semplici ripetizioni che rappresentano sintesi eloquenti di concetti espresse con una solennità imponente.

Tal'altra volta la successione aggettivale serve soltanto a concentrare e rafforzare le nostre impressioni provocando un crescendo fantastico che abbaglia la nostra immaginazione.

I corvi:

continui, densi neri crocidanti...

la pioggia:

gelida, continua, muta greve sull'anima —

la terra e il cielo:

squallidi, plumbei freddi d' intorno —

i fiumi del Piemonte:

pieni, rapidi, gagliardi

Massimiliano:

puro, bello e forte,

e la luna sullo scoglio di Quarto:

larga, nitida candida.

Aggettivazione sapiente, che dà insieme il colorito e il disegno e ha, come si vede, un' importanza e un valore che non è di semplice decorazione. Vedremo poi esempi di aggettivazione esuberante; floscia, stracca, meccanica e ornamentale, ma per ora occorre insistere sulle proprietà della tecnica carducciana, non sulle loro *degenerazioni*.

Egli conosce, lo sa e se ne vanta, il valore esatto delle parole, che pesa come un orafo pietre preziose; sa le malizie più raffinate della loro disposizione, ed è per questa via ch' Egli sa trarre quegli effetti che abbiamo rilevato e che noi possiamo misurare i limiti di quella sapienza tecnica, con cui il Poeta compì forse una rivoluzione più vera e importante che con la vantata innovazione metrica.

Egli sa rattenere, spezzare, pausare l'andamento ritmico ed è con questa sapientissima collocazione delle parole, delle pause, che veramente si creò il suo *ritmo* nuovo, più che con la riesumazione degli antichi schemi.

Ritmo ora rapido, ora lento, ora solenne, ora blandamente melodioso, sonante e sensuale. Nelle *Odi Barbare* troviamo forse i versi musicalmente più perfetti di tutta la poesia carducciana e senza forse di tutta la poesia italiana della seconda metà dell'ottocento, i musicalissimi Prati ed Aleardi compresi.

Possiamo rilevarne le più svariate intonazioni: cupe e solenni come rombi di vento;

Sorgono e in agili file dilungano, ecc.

sonanti: *ancor dal monte che di foschi ondeggia....*

E movenze dolcemente sensuali: *Poi che un sereno vapor d'ambrosia....* o soavemente melanconiche e nostalgiche:

> *Erra lungi l'odor su le salse aure*
> *E si mesce al cantar lento de' nauti....*

quando non sono accorate di pianto e di intime dolcezze:

> *Una di flauti lenta melodia....* ecc.
> *Saliano coi murmuri molli*
> *lenti saliano d'un vol di tortore....*

I versi carducciani sono, ripeto, dei più laboriosamente musicali della nostra poesia e superiori per certi riguardi a quelli dell'Aleardi e del Prati, che sembrarono aver espresso le più segrete dolcezze melodiche della musa italiana del sec. XIX. La musicalità del Carducci infatti non dipende solo dalla variata disposizione degli accenti che moltiplicano le combinazioni ritmiche dell'endecasillabo classico di vecchio stampo, come quello del Monti ad esempio, sonante, ma uniforme nella sua sonorità, e nemmeno dalla facile successione di parole contenenti già in sè un intrinseco elemento musicale, o dalla sapiente alternativa di versi di varia forma e misura nella strofe, come il Prati, che ricorda talvolta il facile ricamo e l' intelaiatura strofica del Metastasio; ma da una raffinatezza tecnica e una laboriosità di lima prima ignorata nella nostra poesia. Per questo l'andamento ritmico del Carducci severo, vigile e cosciente, consegue effetti melodici forse talvolta superiori a quelli del Prati nella sua spontaneità e grazia nativa e supera sempre il verso aleardiano un po' pigro e di convenzione, uniforme e languidamente cadenzato.

Il verso del Carducci è *musicale* come l'altro è *melodioso.* Quello che nell'uno è profondo studio, dise-

gno e composizione accurata nasce nell'altro (Aleardi) da abilità meccanica che trae, da spostamenti di accenti e di pause ecc., come da materiale variazione di tasti, nuove risonanze, pur senza nemmeno raggiungere la grazia del chiaro e snodato gorgheggio del poeta trentino.

D'altra parte mentre le melodie del Prati sgorgano dalla facile e semplice successione di parole armoniose, le melodie del Carducci nascono dalla successione di parole polite ed eleganti sì, ma accortamente studiate e vagliate, sì che non posson non apparire più sostenute e letterarie di fronte alla spontaneità del poeta di Dasindo.

Il verso di quest'ultimo insomma sta al verso carducciano, per certi riguardi, come la musica del Bellini di fronte alla polifonia accurata e sapiente di Wagner.

Ed è qui (detto tra parentesi) un carattere che contradistingue e quasi mette in opposizione il verso carducciano anche a quello del Pascoli, il quale, come fu osservato (1), sapeva trovare le più magiche e *toccanti* melodie coi mezzi quasi opposti, di un disegno se non popolareggiante e spontaneo, uso Prati, pur tuttavia semplice intimo e incontorto. Le parole in esso si seguon secondo le leggi dell'uso più comune (non c'è quasi composizione, e molti versi sembran prosa); il che contrasta evidentemente con la composizione sapiente del verso carducciano in cui *callida* è veramente ogni *iunctura* e veramente *cercata*, se non *ricercata*, ogni combinazione.

Non solo, ma mentre nei versi pascoliani, anche nei più melodiosi, le parole, le sillabe e i suoni in sè, sono duri e aspri, nel Carducci ogni parola, ogni sillaba è polita e raffinata dalla sapiente selezione dello stilista, del filologo e dello studioso di metrica.

(1) SERRA, *Le Lettere*, Roma, La Voce, 1920[2].

***

Ora furon appunto queste perfezionatissime facoltà di artefice e di stilista che trasformarono in *poesia* tutto quel bagaglio letterario che il Poeta trascinò con sè pur al sommo della sua evoluzione artistica e fin sui vertici più sublimi del suo estro.

Poichè anche nelle *Odi Barbare* ricompaiono quei sedimenti culturali che altrove appesantirono l'opera sua. Non solo l'argomento e l'intelaiatura, infatti, ma anche il materiale fantastico (ornamentazione, colore, disegno, similitudini, immagini, epiteti, movenze ecc.) appaion in esse desunte più spesso dai libri, dalla storia e dalle poesie degli altri poeti, che dalla vita e dall'osservazione diretta della realtà e dell' interna esperienza. Molte delle *Odi* sono poesia su poesia, lavoro marginale, drappeggiamento spesso di figure, rinvigorimento di colori, ammirati in quei libri che furon *suoi* dalla prima gioventù all'estrema vecchiaia. Ora non più gli antichi e gl' italiani soltanto, ma anche i contemporanei e gli stranieri: Platen e Hölderlin accanto a Teocrito e ad Orazio; Heine e Baudelaire accanto a Catullo; Virgilio accanto a Goethe e De Musset accanto a Properzio; ma la tendenza è sempre la stessa.

Con questa capitale differenza però; che ora il Poeta, arrivato a maturazione, imprime tale un' impronta personale a tutto ciò che riprende, che tutto diventa *carducciano*. E questo non solo perchè nell' insieme il particolare del ricordo scompare come un'ornamentazione e un capitello di un vecchio tempio greco-romano sparisce, poniamo, nell'insieme architettonico di una basilica cristiana ricostruita coi suoi materiali, ma anche perchè il particolare, pure in sè considerato, apparisce scaldato e rinnovato

dall' impeto fondente della fantasia ora veramente creatrice del Poeta. Persino le traduzioni in questi anni prendono il suggello della sua personalità divenendo carducciane e per questo talvolta superiori all'originale (1).

In questa maniera ricompare anche nelle *Odi Barbare* tutto il patrimonio della nostra tradizione rimesso a nuovo da una nuova fantasia e da una sensibilità del tutto moderna. Ma quando dico rimesso a nuovo, non vorrei s' intendesse una pura e semplice ripulitura o riverniciatura che non va oltre la superficie; lavoro o truccatura da antiquario o da rigattiere, che pur tradisce, sotto la biacca nuova, la mòrchia antica e il vero colore di prima; il rammodernamento del Carducci, nei momenti migliori della sua ispirazione è rinnovamento reale e rifusione dei vecchi elementi della nostra cultura. Abbiamo visto, a questo proposito, la rappresentazione lirica dell'amplesso di Giano e di Camesèna, in relazione al ricordo virgiliano, ma innumerevoli altri se ne potrebbero citare (2). Chi potrebbe ritrovare, ad esempio, il paragone omerico nella descrizione del polledro che baldo *corre vêr l'alte fluenti*: e considerar come residuo virgiliano, com' è invece evidente nell'Ariosto, la delicata similitudine del napoleonide che *piega come pallido giacinto?*

Per farsi un' idea di questa forza assimilatrice, si veda come Egli sa rifare in *Ruit Hora*, in *Dinanzi alla Certosa*, le movenze di Platen e come riassimila Heine e Baudelaire, e ricostruisce Teocrito ed Alcmane (*Fantasia, Cèrilo, Primavere Elleniche* ecc.). E si vedrà come il processo di metamorfosi è bell'e compiuto e come il critico non abbia altro da fare che rimandare a quei passi per provare, col confronto, l'originalità del poeta. Ricercar qui coll'unico scopo

(1) A. Meozzi, *Il Carducci traduttore*. « La Rassegna », 1917.
(2) Id., *Il Carducci Umanista*, 202 e *passim*.

della derivazione e del parallelo sarebbe assurdità e pedanteria come ridurre un organismo vivente alla formula chimica degli elementi e dei cibi di cui s' è nutrito.

Se mai il problema artistico che giustifica il parallelismo e sorge da esso, è un altro: vedere, cioè, man mano quando il processo di assimilazione è intimo e profondo, oppure quando è rimasto incompleto, lavoro materiale e di superficie. Mi spiego con un esempio: il Foscolo con tocco classico, bellamente ingentilito, aveva suggellato un suo sonetto: *spirar d'ambrosia l'aure innamorate* e il Carme dei *Sepolcri* col verso famoso:

finchè il sole
risplenderà su le sciagure umane.

Ora il Nostro:

Eterno splenderà col sole Omero (1)

e ancora:

Amor d'ambrosia irriga *l'aure* (2).

Qui le reminiscenze sono appena appena sfiorate da un leggero tocco personale, non diventano carducciane; appaiono piuttosto *ricordo* che movenza originale. Cosa che non accade mai ai grandi poeti, anche se sono poeti colti e assimilatori. Guardate per es. il Foscolo: anch' Egli riprende vecchi motivi ma non ce n'è uno, cui non imprima il suggello della sua natura e del

(1) Cfr. Il sonetto *Omero*.
(2) Cfr. *Su l'Adda*.

suo carattere caldo e passionale. Il Parini aveva detto nell'*Ode per Cecilia Tron*:

E udrai al tuo passaggio
l'ossa del tuo cantore
sotterra sibilar....

il Foscolo più robustamente:

e l'ossa fremono *amor di patria,*

ch'è anche immagine più calda e violenta oltre che più appropriata e naturale. Vero è che talvolta anche il Carducci sa *personalizzare* vecchie movenze e figurazioni sovrapponendo loro l'impronta del suo carattere, dei suoi gusti e delle sue tendenze. Prendiamo, per portare un esempio, la vecchia movenza, perpetuatasi da Orazio e Virgilio in poi nella nostra poesia.

Dum domus Aeneae Capitolium immutabile saxum
Accolet, imperiumque pater romanus habebit. (1)

Ecco che il Nostro con nuovi riferimenti nazionali e letterari e senso delicato la rinnovella:

finchè i fantasmi
di Raffaello ne' puri vesperi
errin d'Italia e tra lauri
la canzon del Petrarca sospiri....

Dove si sente un sapore tutto nuovo e moderno, tutto carducciano, del Poeta amante dell'arti figurative e della letteratura, e una gentilezza quasi mondana, come elegante chiusa di conferenza a graziose signore. Però, a dir vero, questi prodigi non avvengono sempre, nè conseguon sempre effetti artistici superiori

(1) Cfr. VIRGILIO, *Aen* IX, 448-449 e frequentissime movenze simili nell'*Odi* di ORAZIO.

allo spunto o movenza primitiva. Poichè non può sorgere dal parallelo, un altro problema di discriminazione, che è già una valutazione artistica. Vedere cioè, (anche quando il vecchio motivo è stato rifuso) se è ingrandito o rimpiccolito, ravvivato o smorzato dalla nuova mente che l'ha ripensato. E qui mi pare che non ci sia altro mezzo di valutazione che esaminare i termini del confronto separatamente. Il Foscolo, come abbiamo accennato, aveva rinnovato la vecchia movenza classica:

. . . . Finchè il sole
risplenderà sulle sciagure umane.

Ora il sole è il sole, ed è termine di riferimento imponente e grandioso ed allo stesso tempo più spontaneo, primitivo e naturale del *domus Aeneae* e dei fantasmi di Raffaello e delle canzoni del Petrarca.

Per questo l'accenno che ha in Virgilio un valore storico-nazionale è, come in Dante: *e durerà quanto il mondo lontana,* slargato e universalizzato e per di più accresciuto e personalizzato con la compenetrazione di uno spunto pessimistico che rappresenta il contributo dello spirito moderno e che fa lì un effetto veramente grandioso.

Più letteraria e particolareggiata se pur sempre grandiosa la movenza leopardiana: *pria divelte in mar precipitando,* ecc. (1)

Sicchè la movenza carducciana e il riferimento al Petrarca e a Raffaello, quanto più delicato e grazioso per un poeta e uno studioso del sec. XIX, tanto più ristretto appare nel suo significato: il quale, sebben proporzionato all'obietto e intonato alla circostanza, non può suscitare altro che un senso di grazia e di gen-

(1) Cfr. per le reminiscenze leopardiane A. Meozzi, *Il Carducci Umanista,* 210.

tilezza madrigalesca. — Così in *Cadore: Deh! finchè Piave pe' verdi baratri* etc.... ha la vivacità pittoresca e la solennità di una bella sintesi storica, tanto meno efficace a commover la fantasia e il sentimento, quanto più adatta ad appagare il nostro senso storico-letterario. Non c'è, come si vede, il sublime foscoliano, ma solo grazia e gentilezza. Peggio poi allor che la stessa movenza si agghiaccia, per eccessiva intrusione di elementi culturali:

> . . . . *quando*
> *su le rovine de la basilica*
> *di Zeno al sole....*

e quando, nella ripetizione frequente, diviene consuetudinaria quasi *vezzo, maniera* ed auto-imitazione (1). Comunque sia, quello che preme rilevare anche attraverso questi confronti e questi processi dell'assimilazione è come la bella forma, la tecnica sapiente, e il ritocco personale costituiscano la vita più intima delle *Odi*. Poichè del resto, quanto al contenuto, nulla c'è di particolare e di nuovo. O meglio, c'è questo fatto solo di capitale importanza: che quello che prima era appena scaldato dall'amore e dall'ammirazione del letterato, è ora vivificato dalle facoltà dell'artista. Ragion questa per la quale nell'*Odi Barbare* specialmente si deve scoprire e valutare non dico il *poeta* (che, detto tra parentesi, rappresenta per me, la sintesi non solo delle facoltà artistiche ma anche delle forze morali e ideali che nutron l'ispirazione) ma il Carducci *artista*. E sarebbe del resto assurdo cercarlo altrove. Primo, perchè il contenuto della sua ispirazione potremmo più allo scoperto osservarlo nell'opera anteriore, e secondariamente anche perchè sa-

(1) Cfr. La chiusa del discorso: *Ai parentali di G. Boccaccio*, in *Prose*, 793.

rebbe assurdo cercare nelle *Odi* quello che non c' è. Molte di esse infatti sono prive di contenuto, nel senso volgare e grossolano della parola. Poichè il sustrato materiale del canto è tanto meno visibile, e tanto più si va assottigliando quanto più prende il sopravvento la contemplazione estatica e il culto puro della bellezza. La contemplazione diventa fine a sè stessa e mèta suprema dell'affannata anima del Poeta che vi cerca oblivione e ristoro.

Il quale calmatosi e rasserenatosi attraverso i suoi contatti col mondo antico, rinnovati da uno spirito d'arte e non di scuola, beatamente si adagia sotto il celeste padiglione dei sogni, avviso da fantasmi fulgenti, cullato al ritmo di antiche e soavi melodie.

Il più vero e intimo contenuto delle *Odi Barbare* è la parola, il verso, come suono, musica, colore, l'immagine nel suo valore puramente rappresentativo. Questo noi dobbiamo scoprire per valutare l'artista. Non dico l'*artista* più perfetto; altrove anzi (*Rime Nuove*) la sua arte raggiungerà cime più alte, la sua tecnica si affinerà di più, la sua espressione si farà più lucente e cristallina, ma ci piace osservarlo qui, primieramente perchè per la prima volta qui si disvela, e secondariamente perchè i caratteri e gli atteggiamenti dell'arte sua, con maggior acutezza si appalesano e appaion con maggior risalto che altrove. Abbiamo finora messo in rilievo le forze fantastiche e l'abilità tecnica del Poeta. Ora son da esaminare i limiti e le manchevolezze per additarne, se è lecito usar queste parole, i *difetti* come prima ne rilevammo i *pregi*. Un carattere a me pare peculiare delle *Odi* di fronte al resto dell'opera e che costituisce nello stesso tempo, secondo le forme e le proporzioni che assume, un pregio e un difetto: è le profusione e dovizia di motivi ornamentali decorativi, lo sfarzo di suono, luce, colore. Vi troverete quindi molti aggettivi e pochi nomi, che è quanto

dire molto colore e poco disegno, prevalenza dell' immagine sul concetto, del sentimento sul ragionamento.

Questo ciò che più propriamente costituisce lo *stile* del Carducci e che rende i suoi canti, come osservava il Leopardi a proposito di Orazio, grande documento d'arte, non solo, ma che nonostante non trattino argomenti *nè grandi nè nuovi, nè contengan concetti di levatura, li rende attraenti e piacevoli.*

La dovizia melodica e pittrice del Carducci ricorda talora quell'esuberanza di colore ch' è nella poesia del nostro Rinascimento.

O viso dolce *di pallore* roseo....
o stellanti *occhi di pace.... o tra i* floridi *ricci* inchinata
pura *fronte con atto* soave.

Mi viene in mente il grazioso *rispetto* del Poliziano:

Lieta, vaga, gentil, dolce, graziosa....
piena di rose e piena di viole....
Cortese, saggia, onesta e graziosa
benigna in vista, in atti ed in parole....

Benchè al paragone il motivo carducciano sia più raffinato e ingentilito. Fa l' effetto di un preraffaellita di fronte al nostro trecento.

Ma questa esuberanza, quando è retta dal *fren del l'arte* ed emana da un' ispirazione primitiva e spontanea, anche se dà l' idea di una opulenza un po' troppo sensuale e un po' troppo carnosa, non diventa mai veramente antiestetica; lo diviene invece quando il colore è freddo e straccamente sovrapposto per convenzione; allora si ha la *maniera*; come i petrarchisti o i bembisti di fronte al Petrarca o al Poliziano.

Quei petrarchisti della fine del '400 *grassi di aggettivi* che il Burchiello canzonava (1). Il che accadde qualche volta purtroppo anche al Carducci. Abbiamo parlato di una *morchia* e di una specie di *patina* delle *Odi Barbare*, di convenzionalismo e uniformità di colorito, e l'abbiamo spiegato come effetto delle nuove esigenze della metrica barbara. Bisogna considerarlo ora da un altro punto di vista più intimo e più profondo, come *denaturamento* cioè dello stesso stile carducciano e conseguenza dei limiti delle sue facoltà fantastiche. Il colorito delle *Odi Barbare* diventa talvolta *bizantinismo*, che è quanto dire un repertorio di motivi, di colori di atteggiamenti applicato a freddo e come per convenzione, alle più varie situazioni. Quello che in altri termini si dice *maniera*. Ora quando l'ispirazione è sincera, l'osservazione acuta, penetrante e immediata e la fantasia vergine e fresca, ogni cosa è còlta e rappresentata con una sua qualità che la individualizza.

Quando invece all'intuizione particolare vien sostituita la ricetta ed il formulario generico, è segno che la fantasia languisce, l'epiteto diventa convenzionale e l'oggetto non appare in ciò che gli è di più proprio e di più intimamente caratteristico, ma nelle sue parvenze generiche e approssimative e con colori tratti meccanicamente da un crogiuolo già preparato.

Come accade al Carducci quand'applica con indifferenza gli stessi colori alle cose più disparate. *Roseo* il mattino come il vespero: *rosee* le braccia, l'occaso, il fiato delle nubi, il lume, i fuochi e *pio* il bove, l'onda, la sera, la luna, la natura e *marmoree* ed *auree* e *candide* un'infinità di cose concrete e di concetti astratti (2). Colori smaglianti che dànno un'im-

(1) Cfr. il sonetto del BURCHIELLO: *A Sir Rosello.*

(2) Così marmorea fronte (Preludio), fila marmorea (Ideale), templi marmorei (Aurora), braccia marmoree (Annuale della

pressione di uniformità e di convenzionalismo che ci lascia freddi ed alla fine ci stanca. Che se anche sono belli e smaglianti in sè (l'oro e l'argento e la porpora vengono qui profusi come nelle tavole dell'Angelico) tuttavia non possiamo dissimulare alla lettura continuata come un senso di sazietà. Poichè non è un' uniformità interna o psicologica proveniente da analogia di situazione e di sentimenti (Petrarca, Leopardi), cui può corrispondere la più grande varietà di motivi e di atteggiamenti artistici; ma è una uniformità veramente antiestetica, dipendente da povertà di fantasia che reagisce quasi sempre in una stessa maniera e come per convenzione. E allora naturalmente l'artista cede il posto al meccanico e la regina dell' ispirazione, la fantasia, cede l' impero alle sue ancelle (abilità stilistica, linguistica ecc.). Questa, oltre le necessità del metro, la ragione più importante della *maniera* delle *Odi*: che sebbene dissimulata da sapiente chimismo di parole e di combinazioni tecniche, inevitabilmente trasparisce ad attestare, sotto l'apparente dovizia, la povertà intima del poeta. Il quale spesso deve ricorrere ad altri, non solo, ma anche a sè stesso ripetendo, come vedremo, diecine di volte atteggiamenti, figurazioni, movenze ritmiche e fin le stesse parole e gli stessi epiteti. Perchè il Carducci non aveva ad es. la splendida immaginazione del Monti. Tanto più è sincero, ardente e passionale, tanto meno è versatile e fecondo. L'esperienza fantastica del Carducci è più intensa, più viva e più profonda, ma più ristretta e uniforme; e però, incapace a trovare materiali e colori sempre nuovi per la sua tavolozza, è costretto a raschiarli dalle opere altrui e talvolta anche

fondaz. di Roma), steli marmorei (In una chiesa gotica), arco marmoreo di palagi (Scoglio di Quarto), marmoreo gigante (Son. a G. Mazzini) — Così — candide cuspidi, candidi armenti, ecc.

dall'opera propria. Così fu che egli cominciò a ripetersi e ad imitarsi; e si copiò ad un certo punto in un modo così scoperto e palese da sembrar civetteria. Si direbbe che certi aggettivi, certe immagini ecc. suggerite la prima volta dall' impulso spontaneo dell'estro, sembrategli belle, goda poi di ripeterle, o per lo meno gli vengano meccanicamente ripetute quando la sua fantasia non aveva più le forze inventive del fior degli anni. Faccio per portare alcuni, tra centinaia di esempi. Trovata una volta o meglio ripresa bellamente l'efficace trasposizione attributiva:

Il divino del pian silenzio verde

la rifoggia leggermente modificata in *Cadore:*

in quel di Frari grigio silenzio.

Anche Sirmione è catullianamente detta *gemma delle penisole,* come Trieste aleardianamente *gemma del mare* e Parenzo *gemma dell'Istria.* Analogamente candore gemmeo, gemma dei visi, roseo candore gemmante, adamantina luce, fulgore adamantino, adamantino sguardo ecc. Colpito dal valore ritmico di certi accoppiamenti e di certe parole in determinate posizioni è indotto a ripeterle quasi con identica maniera: le *cascatelle allegre* (M. Spluga), *stormiscono le cascatelle* (Ostessa di Gabi). Ma della limitatezza del repertorio fantastico carducciano daremo prove più che esaurienti in seguito. Per ora, basta rilevare in essa la causa dell'autoimitazione del Poeta e di quel convenzionalismo cui abbiamo accennato. Cosa del resto che succedette anche ai grandi ed ai sommi, quale ad es. al Petrarca e a V. Hugo e che suole avvenire sempre quando il poeta sopravvive a sè stesso, e nell'illanguidirsi dell'estro, invece di rinnovarsi allargando i limiti della propria inventiva, per compiacenza e per pigrizia, o per necessità, vi si

rinchiude. Allora al travaglio continuativo e doloroso della ricerca subentra il riposo e l'abitudine. L'artista non fa che rinchiudersi nel suo mondo, come nella propria tomba; e, quando non vi sono mondi, nel suo piccolo bozzolo o, se volete, nel suo salotto a specchiarsi e a civetteggiare con sè stesso. Così petrarcheggia spesso il Petrarca e V. Hugo è talvolta victorughiano, come il D'Annunzio e Pascoli sono i primi d'annunziani e pascoliani.

E un'altra caratteristica dell'arte del Carducci in genere, ma che maggiormente qui si rivela, è quella ch' io chiamerei *virtuosità classico-letteraria* derivante dalla troppo scrupolosa ricalcatura degli antichi modelli. Le *Odi Barbare* devon la loro origine, come abbiamo mostrato, ad un istinto di imitazione, sapiente quanto volete, ma sempre imitazione. Riprendere lo spirito, l'essenza e le forme della poesia antica fu il suo scopo costante. Ma anche qui è questione di qualità e di quantità. Per valutare ciò occorre vedere cosa egli riprende dall'antichità e in che misura. Ora avvenne al Poeta, e non solo negli *Juvenilia*, di riprendere della poesia antica, non solo lo spirito ma anche la lettera ed i residui morti: particolari mitologici e quasi particolari sintattici, lessicologici; pseudonimi, movenze, aggettivazioni e tutto il frasario ormai convenzionale e consunto. Vero è che egli ripulì e rilustrò tutto col garbo suo finissimo e colla sua moderna sensibilità, ma non al punto che sotto la nuova vernice non si scopra talvolta il ferro vecchio e rugginoso. È allora appunto che sotto il poeta e il creatore viene allo scoperto il letterato cesellatore e l'arte prende il carattere della elaborazione cerebrale, davvero *arte riflessa*. La cosa apparirà più chiara se confrontiamo ad es. il così detto classicismo del Carducci con quello di altri poeti che parimenti dell'antichità si nutrirono ed ebbero lo stesso culto e la stessa passionata ammirazione; con quello del Foscolo, del Leopardi e, se volete, del

Pascoli, tra i nostri, e con quello non dico di Platen, ma di Goethe, di Hölderlin, Shelley, Keats, Tennyson, Leconte de Lisle, tra gli stranieri. Ora tutti questi riassorbirono e interpetrarono a modo loro lo spirito del mondo e dell'arte antica, ma seppero conservare la verginità della loro ispirazione che ne ripudiò, chi più chi meno, ogni sedimento culturale. Lasciarono quindi o ripresero con parsimonia i latinismi, l'aggettivazione, gli incisi, le inversioni, le deprecazioni, le esclamazioni e i classici nomi di donna della poesia greco-romana. Ma quando il Carducci inquadra la personalità di signore e signorine del suo tempo nelle vecchie incarnazioni letterarie delle Lidie e della Lalagi oraziane, mostra una tendenza e direi una velleità non meno pedantesca e rettorica di quella degli arcadi con le Filli, le Dafni e le Cloe. Parimente le classiche e tradizionali denominazioni: *i felsinei portici*, le *populee rive* del Po, la *platonia ombra dei platani*, l'*anacreontea pergola*, il *faselo bitinico*, la *voce dei faleuci*, i *tettosagi carri*, ecc. i frequenti latinismi (*folcere, poplite, peltasti*, i *superi*, gli *amori, adusto, algido*, la *cesarie*), l'aggettivazione arcaico-letteraria, (i verdi *maî*, l'oceano *multisono*, le *caliganti isole*, ecc.), fanno al gusto moderno l'impressione di un vieto rancidume. Non solo, ma tutto ciò turba la nostra intuizione estetica, sviando dal contesto l'attenzione del lettore, che, se non è letterato, deve fermarsi per prendere, sul più bello, il suo vocabolario. Tutti i nostri poeti, anche i più grandi, hanno attinto ed era, ben si capisce, naturale, dal vocabolario e dalla fraseologia della poesia antica, ma sempre con discrezione e parsimonia che va sempre accentuandosi più ci avviciniamo ai tempi moderni. Il Foscolo ad es. in un verso e mezzo dei *Sepolcri* ci mostra tre latinismi insieme:

e poi che nullo
vivente aspetto gli molcea la cura

ma i latinismi non rimangono oscura letteratura, liquefatti come sono dall'ardore del contesto che di per sè ne rischiara l'oscurità lessicologica.

Il Carducci invece, e negli *Juvenilia* non solo ricalca le belle frasi e i begli epiteti latineggianti, ma i suoi latinismi egli li adorna e li varia: *algide cure, trepide cure, mesta cura* ecc. come pezzetti di un letterario mosaico che voglia quasi mettere in evidenza.

> Mesta cura *a te siede in tra le stelle*
> *degli occhi....*
> La cura ignota *che il bel sen le morde* (1).

Espressioni freddamente letterarie, e immagini poco naturali e pedantesche (la cura che *siede* tra le stelle degli occhi), le quali stanno ad attestare come la smania classicheggiante del Poeta potè degenerare talvolta nelle più fredde circonlocuzioni accademiche.

Queste le *chiazze* che maculano l'aspetto, per altri riguardi splendido e fulgente, delle *Odi*.

Ma codesto spirito d'imitazione trascinò il poeta anche più oltre fino ad una contorsione non sempre giustificata dell'uso più semplice e comune della nostra sintassi. Ogni lingua ha una sua natura che rappresenta la forma del pensare e del sentire del popolo di cui essa è espressione, e quindi un suo special modo di aggruppare le parole e le frasi e una sua speciale *costruzione*. Ora voler modellare una lingua che s'è di già formata e assodata nel suo scheletro, su lo stampo di un'altra; riprenderne l'andamento sintattico (inversioni, incisi, costruzioni ecc.) è opera di letterato che può facilmente degenerare in assurda pedanteria. Non dico che il Nostro scenda al livello del Tolomei o del Trissino, ma bisogna convenire che il suo stile latineggiante non ha sempre, non dico la giustificazione storica, ma nemmeno

(1) Madrigalesca levigatura del leopardiano: *e non ti morde | cura nessuna* (Sera del dì di festa, 8-9).

l' importanza artistico-letteraria che ha, poniamo, nel periodare del Boccaccio e del Machiavelli. Senza dire poi che in poesia la faccenda è ben diversa e che nessuno, tra i grandi poeti, aveva spinto le cose fino a tal segno.

Sono note, ed il Poeta stesso le rilevò, le inversioni sapienti che il Parini dietro la scorta del Maffei aveva praticato nell'endecasillabo. Ma nel Parini, oltre che vezzo classicheggiante, sono potenti mezzi di espressione:

> «*I già pronti a scoccar dardi rattieni* —»
> «*I nascenti del sol raggi rinfrange* —»
> *e non senza versar qualche di pianto*
> *tenera stilla* —
> *la pudica d'altrui sposa a te cara.*

Oppure magnifiche trovate piene di malizia e d' ironìa. Talvolta l' inversione abile e sapiente dà alla costruzione una solennità e austerità mirabile.

> *Queste che il fiero Allobrogo*
> *note piene d'affanni* — *incise col terribile*
> *odiator dei tiranni* — *pugnale.*

Ma, s'intende, che per far questo occorre un'immaginazione sempre attiva e un fine senso artistico che discrimini con precisione, caso per caso; che se diventa abitudine o ripiego, non si hanno che giochetti che esulan dal campo dell'arte per entrar in quello delle così dette *licenze rettoriche.* Come talvolta capitò al Parini stesso:

> *qual nei prischi eccitar tempi godea* —
> *e le poste ai suoi segni anime seguo* —

(Son per l'Alfieri).

> *questo che a forza in cuor mi sorge affetto,*

la quali non sono che freddure pedantesche, oscure e senza grazia. Ora il Carducci per questo riguardo si

trova in una posizione analoga all'autore del *Giorno*. Talvolta trae dalle inversioni, abbiamo visto, effetti straordinari, e con tmesi sapientemente praticate negli accoppiamenti consuetudinari, sa quasi dare nuovo valore alle parole più comuni e trarne echi e risonanze riposte, ma talvolta, dobbiamo convenire, rimangono freddi artifici. I quali tutt'al più non producono che un senso di stupore:

le raggianti sopra l'Alpi.... nevi

quando non fan l'impressione di pedissequa imitazione latineggiante:

le torri e il tempio divo Petronio, tuo —
e guardo gli occhi, Lalage pura, tuoi —
e il colle sopra, bianco di neve, ride —

o di brutte contorsioni:

e al liquido s'agguaglia
pian che allargasi e mormora.

Parimente certi incisi protratti con sforzo sintattico per due o tre strofe (1) fino a diventare qualcosa di a sè e di staccato dal contesto, contro le leggi della semplicità e della chiarezza, non si spiegano nella nostra lingua, se non come pedantesche imitazioni. A queste aggiungansi certe movenze della poesia latina, specie di quella di Orazio e di Virgilio, che, riprese dal poeta dopo tanto abuso nella nostra tradizione, dànno l' impressione dell'enfasi o della rettorica più vieta. *O tu, Salve! Deh! Come! Non mai! Ecco che!* son movenze ripetute, die-

(1) Cfr. *Alle Terme di Caracalla,* str. VII-VIII; cfr. l'ode: *A Ferrara.*

cine di volte, quali materiali ricopiature a macchina. Il che contribuisce anche, come vedremo, a dare l' impressione come di meccanica impalcatura a tutta la costruzione di alcune sue odi.

Ma a accrescere questa morchia classico-letteraria contribuisce talvolta anche il ricordo mitologico. Ora i miti e le forme della religione antica, quantunque nella vita moderna sia venuto loro a mancare il sustrato dei sentimenti che li produssero, tuttavia possono ancora vivere d'una special loro vita, quando l'arte v'infonda il suo soffio divino ed immortale. *Di Grecia i numi non sanno occaso* e nei *carmi* splende la loro giovinezza quando li evoca il cuore d'un poeta (1). La mitologia adunque può essere in ogni tempo fonte di poesia. Ma per ciò occorre che essa venga ripresa con parsimonia e con esatto discernimento di ciò che è eterno e caduco anche negli antichi simboli artistico-religiosi. E poi che venga ripreso con vivo senso d'arte sì che la bellezza, quella *sainte beauté* che su gli dèi in polvere, come diceva Leconte de Lisle : *seule survit immuable, éternelle* (2), li renda immuni dal tempo. Allora veramente « muor Giove e l'*Inno* del Poeta resta ». Per questo le forme dell'antichità si sono incorporate nella nostra lirica da Dante al Poliziano al Parini al Foscolo, ed han fornito oggetto ai più grandi capolavori della poesia straniera antica e moderna. Ma bisogna soprattutto, ripeto, che il ricordo mitologico non resti richiamo di vieta decorazione, come ad es. in tutto il nostro classicismo consuetudinario, (fulgido esponente Vincenzo Monti), ma che se non viene elevato a simbolo significativo anche pei tempi moderni (come ad es. nella poesia del Keats, di Leconte de Lisle, del Pascoli) resti almeno quale elemento classico di bellezza come nel

(1) Cfr. *Primavere Elleniche.*

(2) Cfr. *Poèmes antiques* (*Hypatie*). Paris, A. Lemerre, pag. 68.

Poliziano, tra i nostri antichi, o nel Foscolo; o in Goethe, Schiller, Hölderlin, Shelley, Tennison, Swimburne tra gli stranieri. Occorre per lo meno che venga in qualche modo plasmato e riattivato dalla personalità del Poeta. Il che noi vediamo sempre anche nei classicisti nostri di più vecchia data. Guardate ad es. la mitologia nel Parini. Sembrerebbe che fosse il vecchio formulario delle mitografie poetiche del settecento e non è. Egli riprende gli antichi miti ma li rifoggia a modo suo, direi quasi li impregna del suo spirito malizioso ed elegante, per farne talvolta comico sfondo dei suoi quadretti o caratteristica incorniciatura settecentesca. La mitologia nel Parini è già, come la cavalleria nell'Ariosto, mondo morto, ma ravvivato dal brio di una fantasia originale che la circonfonde di un leggiero sorriso che ce la rende simpatica. Anche più ampiamente la mitologia ricompare nel Foscolo; ma amalgamata quasi col mondo moderno da un'immaginazione che la inalza a significazioni umanamente eterne. Ben osservava il De Sanctis come nei *Sepolcri* i ricordi del mondo greco son posti sullo stesso piano del mondo moderno. Cassandra è rievocata accanto alle *britanne vergini* e vive quasi la stessa loro vita artistica:

E tu onor di pianto, Ettore, avrai ecc...

Qui Ettore è non soltanto un personaggio mitologico ma l'eroe di tutti i tempi e di tutti i luoghi, il tipo ideale dell'eroe, pur senza perdere nulla della sua particolare fisonomia poetica. Così *Pallade che esce colla man che gronda* fuori dal bagno, contenendo le chiome, e le *Grazie* che apprestano farmachi alla gentile ammalata, non appaiono morti ricordi letterarî, ma simboliche figure di moderne situazioni, rievocate non per vezzo erudito, ma per l' intime esigenze di una fantasia figuratrice. Ora cosa avvenne al Carducci ? Seppe egli sempre infondere nella mitologia lo spirito vivificatore dell'eterna

gioventù dell'arte ? Oppure rimase, come accadde quasi sempre al Monti e talvolta anche al Foscolo nelle *Grazie*, al Parini nelle *Odi*, e al Leopardi nella prima gioventù, puro dato letterario, rievocazione di studioso, decorazione fredda e senza vita ? Io ripenso ai versi di *Davanti a S. Guido :*

> *E Pan l'eterno, che su l'erme alture*
> *a quell'ora e nei pian solingo va,*
> *il dissidio, o mortal, delle tue cure*
> *nella diva armonia sommergerà.*

Veramente qui la mitologia prende una significazione e quasi un'anima nuova. Pan l'eterno, e le ninfe che escirebbero dagli olmi a ventilare col bianco velo l'accesa fronte del Poeta travagliato diventano simboli che conservano valore e significato anche per l' intelletto e la coscienza di un uomo del secolo XIX. Come accade spesso nella poesia mitologica del Pascoli (Cfr. *Poemi Conviviali*) mistico rispecchiamento dell'anima moderna o nell'ellenismo orfico di Leconte de Lisle :

> *O divin chèvre — pied, frénetique et joyeux*
> *ton souffle immense emplit la Sirinx éternelle,*
> *tout soupire, tout chante ou se lamente en elle :*
> *et le vaste Univers qui dormait dans tes yeux*
> *circulaire et changeant sinistre ou radieux,*
> *avec ses monts, ses bois, ses flots, l'hommes et les dieux,*
> *en se multipliant jaillit de ta prunelle*
> *inepuisable Pan....* (1).

Qui Pan non è più nome, ma mistico simbolo pieno di mistero e di profondità. Così *Hiperion* nel poe-

(1) *Dernières poèmes* (*Parfum de Pan*), Paris, A. Lemerre, pagg. 29-30

metto del Keats o *Titone* nel poemetto del Tennison. Ora il Carducci se di rado arrivò ad una penetrazione così profonda dello spirito antico, riuscì però talvolta a ritrarre l'armonica e serena bellezza delle forme dell'antica poesia, le cui figurazioni diventavano, nella sua immaginazione amante del concreto e del definito, vere e proprie figure incise con tutte le raffinatezze di una glottica perfettissima. Abbiamo visto *Ebe*, la Giovinezza, che diventa, nell'ode del Poeta, una statua modellata colla più rara eleganza. Così Letizia Ramolino, riavvicinata nell'atteggiamento a un personaggio della mitologia, non è pura motivazione letteraria (come forse la byroniana *Niobe delle nazioni* (1) e l'aleardiana Brescia: *Niobe guerriera delle mie contrade*), ma una sintesi adattissima a simboleggiare, con rappresentazione plastica e drammaticamente sublime, tutta la tragedia dei napoleonidi. Nondimeno non possiamo dire in senso assoluto che il ricordo mitologico nella poesia carducciana conservi sempre questo valore. Talora infatti discende al livello della pura e semplice decorazione non sempre intonata coi soggetti e gli atteggiamenti del tutto moderni cui si riferisce:

Io chieggo i baci tuoi, fervida Lidia,
se Iperion precipita....
Non mai fervesti, Bromio, nei calici....

Lieo, l' eterno giovane, la Camena che tace e ripensa e Fetonte e le sorelle Eliadi fan l'impressione di vieti rancidumi, poichè nessuno riuscirà a convincersi che sostituendo a Lieo ecc. le semplici denominazioni del vino, del sole, dei pioppi, venga smor-

(1) Cfr. Childe Harold, C. IV — Perifrasi che il Carducci riprese in prosa. Cfr. *Prose*, 1033.

zato il lirismo intrinseco della poesia. Non parlo poi di quando essa, per dilettantismo erudito, diventa argomento di trattazione poetica come in: *Primavere Elleniche, Alle Fonti del Clitunno*, ecc. Il Carducci in una lettera dice che quel ritorno alla Grecia naturalmente divina, era per lui *quasi un bisogno* e dobbiamo anche convenire che codesto dolce sentimento di religione contemplativa egli sa talvolta comparteciparcelo, che quei tuffi nel mondo ellenico sono vere estasi e vagheggiamenti puri di bellezza espressi in ampi e dilatati respiri di soddisfazione:

O diamante bianco — entro gli azzurri egei, ecc.

Tuttavia dobbiamo anche riconoscere che non sempre tornò alla Grecia come poeta, talvolta sì collo spirito dell'archeologo che ne trae motivo di erudita dissertazione. E allora sentiamo che la mitologia è veramente morta e rattiene in basso, come pesante zavorra, l'estro e l'ispirazione. È allora che resta nella strofe e nell'ode come qualcosa di fittizio, come il minio di una civetteria di letterato. Proprio come nella remota e lunga tradizione del vecchio classicismo che nel Monti aveva avuto il più splendido e caratteristico rappresentante.

Questi i pregi e i difetti, cioè le corruscazioni e gli offuscamenti dell'arte delle *Odi Barbare*. Non pretendo con ciò di aver mostrato l'intima essenza di quella lirica, ma credo d'aver messo in rilievo le facoltà dell'artista, del tecnico, dello stilista e del cesellatore. Mostrando dove esse hanno avuto pieno sviluppo ed effettuazione, e dove invece sono rimaste inadeguate e insufficienti. Naturalmente le cause di ciò sono da ricercare, come accennammo, nell'ispirazione stessa talvolta fredda e letteraria; accasciata dal peso della cultura e nella fantasia talora languente nel declinare delle facoltà creatrici del poeta. Ma sic-

come sarebbe pedanteria degna del Padre Cesari interpretare quelle proprietà come pure semplici qualità oggettive e quasi *pregi* staccati e indipendenti dall' idee e dai sentimenti di cui sono espressione, vedremo di metterle in seguito in relazione coi caratteri generali del mondo poetico carducciano. Per ora ci basti di aver messo in rilievo quelle forze e attitudini che a quel mondo dànno vita e concretezza d'arte. Le quali c' è piaciuto rilevare nelle *Odi Barbare* non solo perchè queste costituiscono la parte più importante dell'opera poetica del Carducci, ma anche perchè in esse con maggiore evidenza potevamo osservarle e perchè forse di esse coteste proprietà costituiscono la più intima vita. Esse infatti rappresentano il *tour de force* dell' ispirazione del Poeta. Non giá che in esse egli abbia raggiunto la più alta perfezione, ma perchè l' arte, la contemplazione pura, la perfezione formale, il suono, la luce e il colore mai gli apparvero come qui elementi essenziali e valori assoluti. In quanto che nelle *Odi* Egli non cerca, come altrove, di sfogare i suoi sentimenti e affermare le sue idee, ma soltanto di contemplare serenamente e dimenticare assorto in sogni di bellezza. Sì che, mentre altrove il sustrato dei concetti e dei sentimenti prevale sull' immagine, qui abbiamo spesso, se non sempre, il fenomeno contrario. E questo dà alle *Odi* un carattere per certi riguardi curioso che preme di rilevare. Abbiamo accennato di sfuggita agli elementi che costituiscono il mondo del Carducci. Accennammo alle sue idealità giovanili. Il mondo del Poeta ventenne ha una singolare analogia con quello del primo Leopardi. Esso infatti, come osservava il De Sanctis (1), è Pompei, l'antichità, la classicità, gli studi e i poeti (Simonide, Omero, Virgilio). Ma mentre nel Recanatese a un certo punto un' intima crisi e dolorosa tragedia interiore risospinse l' ispirazione a

(1) Cfr. *Saggi Critici*, 212-238.

qualcosa di meno esterno, verso i profondi recessi dell' intelletto e del cuore, nel Carducci, anima salda e compatta, non ci furon nè franamenti nè crisi, ed egli potè restare sempre quello che era stato in gioventù, amare quello che aveva amato, cantare quello che aveva cantato. Sicchè l' Italia, la latinità e la grecità, il sentimento patriottico, civile, la passione per la storia restarono sempre le molle centrali della fantasia e le fonti costanti della sua ispirazione. In fin dei conti, per quanto spregiasse le più basse forme della poesia utilitaria o sociale o umanitaria ed i cantori della pellagra e della malaria, fu tratto in fondo anch'egli dal suo idealismo civile a considerare utilitaristicamente l'opera sua di poeta. Il suo autoritratto ideale è il fabbro gagliardo che fabbrica tripodi ed altari, vasi e rari fregi pel convito, strali d'oro e diademi alla bellezza. Controriprova è il dispregio dell'*arte per l'arte* che considerò sempre come vanità individuale, e della lirica soggettiva sfogo intimo del proprio Io. Nessuno fu più di lui iconoclasta dell'arte e della poesia come tale (1). Lungi dal considerarla prepotente esigenza dello spirito, la considerò come il più spregevole dei passatempi. Per giustificarla a lui occorreva qualche idealità, qualche programma cui dovesse esser messa a servizio. Non *le grazie petroliere*, ma Garibaldi, Mazzini, la patria; il che, a parte il diverso valore ideale, è in fin dei conti la stessa cosa. La vita è per lui una battaglia e la poesia una tromba che chiama i guerrieri festanti. Il libro per lui deve avere un'efficacia pratica; è non solo sfogo personale, ma, come diceva in una lettera a Fr. Sclavo (2), una stretta di mano ai buoni e vortice di schiaffi sulle faccie dei co-

(1) Cfr. *Lettere*, vol. I, pagg. 180-181, anno 1873.
(2) Per le invettive contro i poeti e *la canaglia che perpetra strofe* cfr. *Op.*, XII. 358 e la *Prefazione* ai *Levia Gravia*.

dardi. E invero per molto tempo ogni sua strofe fu uno schiaffo a qualcuno e a qualcosa. Perciò tanto gli piacque la poesia vaticinante e la poesia politico-civile. Io credo che mai il Carducci provasse soddisfazioni più intime di quando scriveva i *Giambi*, benchè da essi non potessero venirgli le più grandi soddisfazioni artistiche.

Ma cosa accadde invece nelle *Odi Barbare?* In esse il contenuto si assottiglia e si stilizza, i sentimenti dell'uomo e del cittadino evaniscono per dar posto al sentimento dell'artista ed al sorriso sereno della pura contemplazione. L'artista vince l'uomo: l'*Intermezzo* è il dramma che rappresenta la lotta tra l'uno e l'altro. L'uomo col suo programma e i suoi ideali, l'artista coi suoi sogni.

O Grecia o antichità serena — datemi i marmi e i carmi.

Dunque il Poeta non canterà l'ulceri del cuore, ma nemmeno farà più l'apostolo e il vate. Farà diademi alla Bellezza solamente e strali d'oro da lanciare, per sua gioia, contro il sole, il suo canto sarà veramente estasi profumo ed arte. L'*Odi Barbare* appunto effettuano questa nuova posizione spirituale puramente estatica e contemplativa.

Il vate, l'apostolo si sublima nel puro essere percettivo, i diritti dell'arte sono salvi.

Documento, ripeto, le *Odi Barbare.*

Le quali rappresentano così la più profonda *contradizione* con quelle che furono le sue intenzioni ed il costante programma. D'altronde a questa contradizione così splendidamente concretata in poesia il Carducci deve gran parte della sua gloria.

Come accadde a Dante, al Petrarca e al Tasso, il Carducci resterà forse vivo appunto per quello che meno sembra rispondere alle sue dirette intenzioni ed alla sua manifesta volontà d' uomo e di lette-

rato e di cittadino. Egli avrebbe voluto essere un vate e le *Odi Barbare* restan come documento d'arte pura, lavoro d'intarsio e di cesello.

Quelle vibrazioni pure di luci e di suoni, quei fulgori d'immagini che abbiamo rilevato costituiscono nelle *Odi* i filoni d'oro, sul macigno grigio della loro massiccia costruttura storico-letteraria.

Capitolo V.

Il mondo poetico di G. Carducci. - L'orizzonte dello spirito e della fantasia del poeta.

Sommario

Loro limiti. — Povertà di esperienza intima e soggettiva. — L'amore e la donna nella poesia carducciana. — La donna come fantasma letterario ed elemento di decorazione. — Il sentimento dell'amicizia e suo carattere. — Gli affetti familiari ed i ricordi autobiografici. — I problemi dell'universo e dell'esistenza. — Atteggiamenti virgilianamente romantici del Carducci. — Sua scarsa sentimentalità e deficienza speculativa. — Limiti della sua immaginazione. — Il problema storico-estetico delle reminiscenze. — Il « *Carducci Umanista* » e la critica delle fonti. — Auto-imitazione e ripetizione di concetti, motivi, immagini nella poesia e nella prosa carducciana. — Dimostrazione ed esempi. — Perchè il Poeta trasse *dal di fuori* il materiale dell' ispirazione. — La storia e la letteratura come gli elementi più adatti alla sua fantasia. — Il *senso dell'ammirazione* e della *simpatia* come spirito lirico. — La poesia storico-civile-letteraria quale pernio di valutazione dell'opera poetica carducciana. — Fusione del sentimento lirico soggettivo col dato storico. — *Lirismo complesso* del Carducci e del Foscolo. — La rappresentazione epica ed il moderno criticismo storico. — Il *Ça-Ira*. — Suo carattere e finalità letterarie. — La storia nel *Ça-Ira* e la sintesi lirica della rivoluzione francese. — *L' imparzialità e l' impassibilità* del Poeta. — La critica partigiana e le accuse al Carducci. — Il capolavoro della poesia storica carducciana. — *La canzone di Legnano.* — *Sui campi di Marengo.* — *La leggenda di Teodorico.* — *Faida di Comune.* — *Comune rustico.* — Il ciclo delle leggende medioevali carducciane. — La poesia

storica e sue suddivisioni. — La poesia letteraria. — La filosofia della composizione e schematismo di alcune odi. — Meccanicismo più che lirismo del passaggio poetico. — I *voli* di Pindaro e di U. Foscolo. — Lirica soggettiva ed autobiografica. — Rapporti tra il sentimento lirico e la storia e la letteratura. — *L'Idillio maremmano* e *Davanti a S. Guido.* — Dilettazioni estetiche e loro carattere. — Poesie paesistiche. — Il sentimento della natura e il paesaggio nella lirica carducciana. — Poesie di soggetto pittorico e musicale. — Conclusione: Le fonti principali dell' ispirazione del Poeta. — La poesia storica come il più grande poema della italianità. — Carattere nazionale del classicismo carducciano. — La *boria nazionale* e lo spirito del Mazzini e del Gioberti nell'opera del Poeta. — Caratteri generali della poesia carducciana. — Suoi limiti e sua natura aristocratica. — La falsa teoria della aristocrazia e della popolarità dell'arte. — Durata della poesia carducciana. — La lirica del passato e l'eternità del sentimento storico. — Ciò che è vivo e ciò che è morto o morirà della lirica carducciana. — Il mondo della storia e della letteratura nel neoclassicismo europeo. — Caratteri distintivi del neoclassicismo carducciano. — Il Carducci e la tradizione classica italiana. — Il Foscolo, il Monti e il Leopardi. — La tradizione pagana nella seconda metà del sec. XIX in Europa: Platen, Leconte de Lisle, Tennison, Swinburne. — Paralleli letterari e loro importanza; Carducci e Swinburne; Carducci e Foscolo.

Abbiamo già abbozzato a proposito del contenuto delle *Odi Barbare* il *mondo* ideale, chiamiamolo così, da cui trasse origine la poesia carducciana.

Certo non possiamo nasconderci che, sebbene nobile generoso rispettabile esso sia, ci fa l' impressione non solo, come osservò Renato Serra, di qualcosa di *suranné e di quarantottesco* (1), ma sì anche di qualcosa di angusto, di ristretto e spiritualmente povero di esperienze.

Comunque sia, noi non intendiamo pronunziare preliminarmente una condanna, ma soltanto di scoprirne le ragioni e le cause; mostrando cioè, come e perchè civiltà, progresso, mazzinianesimo, Roma, Italia, storia, tradizione, bastino a circoscriverne gli orizzonti.

(1) *Le Lettere.*

Alcune ragioni l'abbiamo già viste; altre dobbiamo trarne dall' intima analisi psicologica del Poeta, dai caratteri del suo sentimento e del suo intelletto, dalle sue abitudini, dalla sua educazione e dai tempi in cui si svolse l'opera sua. Per aver un' idea complessiva dell'uomo, si legga il suo epistolario e gli altri scritti suoi direttamente o indirettamente autobiografici. Vi si troverà un individuo tutto libri, studio e scuola; vi si troveranno travagli e arrovellamenti, dissidi contrasti e lotte, di cui *Ceneri e Faville* e *Confessioni e Battaglie* portano i segni ed i trofei.

Facile vedere che si tratta prevalentemente di amori e furori di cittadino e di letterato, e che ben povera è la storia della sua vita interiore. Carattere fondamentale infatti del Carducci è la scarsa sentimentalità; se non bastasse l'esplicita confessione, ce ne farebbe fede la scarsità della lirica prettamente soggettiva nell'opera sua e il disprezzo e la nausea che per essa mostrò nell'opera altrui. Solo in certe pause e quasi per incidenza egli pensò a sè: *Intermezzo, Ripresa* e una quindicina di canti (1) bastano ad esaurire l' intime vicende del suo cuore e dei suoi affetti di padre, fratello, amico. Senza dir che anche in essi è facile notare l'assenza di profonde passioni e la persistenza costante invece di accenni storici e letterari a condire le *secrezioni* del suo cuore. La poesia come intima espressione dell'Io, sospiro dell'animo che trabocchi, naturale impulso del cuore, gli parve cosa da oziosi e da perdigiorno e contro coloro che così la concepivano avventò strali acutissimi e parodie salaci. Non solo, ma la freddezza del suo cuore agghiacciò anche la sua innata passione per l'arte e per la poesia, che quando non arrivò

(1) *Pianto antico — Visione — Funere mersit acerbo — Nostalgia — Traversando la Maremma — Sabato Santo — Colli Toscani — Rimembranze di scuola — Davanti a S. Guido — Alla mensa dell'amico — All'autore del Mago — Idillio maremmano.*

a giustificare con criteri utilitaristici, se pure del più sublime utilitarismo, svalutò in sè e in altrui.

Abbiamo visto come egli a diciotto anni confessasse candidamente di *sentirsi arido e vuoto.* Vuoto ed arido si intende di affetti: sentiva solo la *febbre* e l'*ardore* per gli studi. Prova si è tutta la sua produzione giovanile circoscritta alle esperienze limitate di una vita di biblioteca.

Diventato adulto ed uomo maturo, sotto il disgelo della erudizione, si scrudì e germogliò l'animo del poeta, ma non ne nacque che una fioritura modesta e soave, umili viole, dai succhi del suo sentimento. Voglio dire che profondi amori, procelle, abbandoni e accoramenti profondi del sentimento e scombuiamenti tormentosi o rivelazioni abbacinanti del pensiero non lo sconvolsero mai, sì che è inutile cercare nelle *Odi Barbare, Rime Nuove* e *Rime e Ritmi* — grandiose vicende di una ricca vita spirituale. Io penso a un sentimento che ha dato luogo alla creazione di figure immortali nella storia della poesia da Laura a Silvia ad Elvira e che da solo ha determinato atteggiamenti e situazioni innumerevoli dell' ispirazione e prodotte le più varie melodie dal Petrarca al De Musset a Heine al Leopardi. Ebbene, da questo tasto il Carducci appena trasse vaghe intonazioni e indefinite risonanze. Temperamento muscoloso e sanguigno, non sentì l'amore come passione profonda nè come erotismo sensuale, ma qual sereno increspamento spirituale o dolce brivido e vellicamento dei sensi. Quanto sana e normale è la sua natura, altrettanto tepida è la sua poesia amorosa. Le freccie di Eros si smussarono sul cuoio impermeabile del letterato, nè riuscirono a ferir l' intimo del poeta e a trarre mai dal suo cuore, gemiti e pianti accorati e commoventi. La donna è per lui come una bella statua; gli apparve piuttosto oggetto di contemplazione, sollecitatore di dolci fantasie, ornamento grazioso della sua vita di studioso, pimento e con-

dimento di alcuni fuggevoli momenti di abbandono sentimentale, che individualità concreta e assorbente della vita intima dello spirito. E non solo le Egerie della gioventù, ma anche la Lalagi e le Lidie che sembran nascere da un' ispirazione realisticamente più vera e sentita (1).

Naturalmente un sentimento così debole e tiepido era impotente a creare viventi creature d'amore. Le donne del Carducci sono puri esseri fantomatici, senza vita interiore e contenuto emotivo, che fan solo la prestazione di un nome coi relativi esornativi per cucire i trapassi lirici e giustificare i lunghi soliloqui e monologhi del poeta che si abbandona a dissertazioni di scuola o a languide melanconie di sentimentali rêveries. Niente più e niente meno delle Marie dell'Aleardi, dell' Elvire del Lamartine e delle donne del Prati e dei romantici. *Umbrae* morte evocate dal mondo dei libri a far da paraninfe delle eterne nozze che la fantasia del Poeta celebra con la storia e la cultura. Tal'altra volta non rappresentano, come fu osservato, che figurine di sfondo a dar vita al paesaggio, quando poi non si riducono a puri nomi senza nemmeno il valore rappresentativo e l' importanza di un motivo di decorazione. Non son donne vive e vere ma tutt'al più, nei momenti di maggior concretezza, fredde evocazioni; sacerdotesse dell'arte che gettano anemoni dalle braccia candide e cantano dalle labbra armoniche un inno di Bacchilide. Veri e propri simboli artistico-letterarî impiegati, con sapiente ripiego, quale contorno elegante e aristocratico corteggio delle varie situazioni liriche. La persona diviene allora quasi personificazione e figura rettorica, o addi-

(1) Cfr. *Ideale* — *Era un giorno di festa* — *In una chiesa gotica* — *Alla Certosa* — *Fantasia* — *Ruit Hora* — *Presso l'urna* di P. B. SHELLEY — *Idillio maremmano* — *Figurine vecchie* — *Disperata* — *Serenata*, etc.

rittura semplice *trait d'union* tra uno scoppio e l'altro di quegli entusiasmi letterari che costituiscono il vero fondamento e il vero oggetto dell'ispirazione del Poeta.

Dal quale, ripeto, esse restano realmente come estranee ed esiliate senza compartecipazione di vita artistica, anche se i loro nomi servon come punti di riferimento fantastico. Non un tipo vero, definito e vivente è uscito dalla penna del Carducci. Di fronte a Nerina, Aspasia, Silvia, Elvira, che si presentan alla nostra immaginazione vive e ricche di umanità, le donne carducciane, in tanta esuberanza carnale della colorita rappresentazione, ci lasciano freddi, come pure evocazioni.

Foggiate tutte sullo stampo generico della studentessa, spiritualmente amorfe e indifferenti, se pure intelligenti e belle, esse compaion ad ascoltare, silenziose, una lezione di storia o di archeologia del vecchio professore; lo accompagnano in barca, ascoltan sotto la pergola, al tramonto, le sue melanconiche interrogazioni e le sue effervescenze bacchiche, e poi, tenui ombre lievi, scompaiono nel silenzio. Tacite sempre, irraggiano d'un soave riflesso di beltà la scena, ma senza intervenirvi mai; chè il poeta, magico ventriloquo, parla per loro. Anche la *bionda Maria*, che sembra psicologicamente la più viva e artisticamente la più concreta delle donne carducciane, benchè figuri nel piano centrale dell'*Idillio*, è abbozzata appena di scorcio e soverchiata, per non dir soffocata, dalla figura imponente del Poeta che dà sfogo alle sue nostalgiche rimembranze.

Anche Lidia, con tanto codazzo di esornativi, si può dire che non ha viso quasi nè cuore, e più che persona appare piuttosto personificazione. Non tipo vero di donna del sec. XIX ma sacerdotessa della musa pagana del Carducci cinge danzando l'ara di Apolline e canta dall'armoniose labbra, povera donna ! un inno di Bacchilide. Particolare che tradisce,

sotto l'apparente intonazione amorosa, la passione vera dello studioso che con evidente stonatura del sentimento, ma con sapiente e suggestiva concordanza letteraria, ci richiama ai canti dell'*usignolo*, o, se volete, della *cornacchia di Ceo*, che in quei tempi appunto venivano tratti alla luce.

Così nel periodo del Canova e del Winkelmann, il cantore delle *Grazie* invitava le belle: Nencini, Martinetti, e Bignami, a danzare intorno all'ara simbolica di Bellosguardo. Parimente nell'alcaica: *Alla stazione in un mattino d'autunno*, Lidia è dolce compagna e soave figura ornamentale, ma non rappresenta il centro vitale della situazione, la quale appare piuttosto assommata e riassorbita nelle prime e nell'ultime strofe, nell'espressione di quel senso vitale depresso e morbosamente doloroso che opprime il Poeta nel grigio mattino. Ciononondimeno non direi addirittura col Thovez (1) che l'amore del Carducci è *un'esercitazione verbale di origine letteraria*, in quanto tale affermazione potrebbe insinuare il sospetto della falsità e dell'insincerità.

È invece sentimento vero e sincero quello del Poeta, ma scialbo, tiepido e letterario, come quello di uno studioso più che di un amante, in cima all'anima del quale stanno ideali ed amori diversi: gloria ed arte, patria, libertà.

Come il vecchio Faust chiede Elena, lo spirito del Carducci chiede nelle donne del presente la espressione e gli atteggiamenti di duemila anni fa.

E come l'amore, è letterario nella poesia carducciana anche il sentimento dell'amicizia. Non che il Poeta, anima ardente e generosa com'era, fosse insensibile a questi nobili affetti; ma nel senso che si manifestarono sempre in lui mescolati da interessi estranei ed eterogenei. Che se nelle lettere ed in qual-

(1) Cfr. *Op. cit.*, pag. 74.

che prosa, l'affetto per gli amici si espande in tutta la sua genuina purezza e con le più profonde e sincere commozioni, passa quasi in seconda linea nella sua poesia, contaminato dalla preponderanza di estranee preoccupazioni. I suoi amici erano anche i suoi compagni di arte e di battaglie, compartecipatori, fin dai primi anni, dei suoi ideali politici, letterari ecc. e come tali specialmente li riguarda nei suoi canti. Quello che fece in prosa il Manzoni col Fauriel e col D'Azeglio, Goethe con Eckermann, Leopardi col Giordani, egli lo fa talvolta in versi col Chiarini, col Ferrari etc.

E li chiama a discuter di libri e di storia, di Orazio, del Petrarca, dell'Ariosto, di Byron, come il Foscolo ragiona col Pindemonte sulla eterna necessità ideale del culto dei sepolcri e Shelley di problemi morali e psicologici col Byron.

Ragione per cui queste persone, come nella vecchia tradizione letteraria da Dante e dal Petrarca in poi, appaion poco più di semplici intestazioni d'un poetico epistolario. Che se vogliamo trovare segni di vero affetto, non tanto nell'*Odi : Alla mensa dell'amico*, all'*Autore del mago*, a *C. Chiarini mandandogli il Byron*, ecc. ma in qualche lettera e in qualche pezzo delle *Risorse* dobbiamo cercarne l'espressione più sentita e commovente.

Ed analogamente un po' smussati e come in tono minore compaiono nella sua poesia gli affetti famigliari, i ricordi autobiografici e del paese natìo. Non ch' Egli fosse senza cuore, chè anzi quegli affetti e quei sentimenti strappano talvolta alla sua lira melodie tenere ed accorate ; solo che esse anzichè pervaderla rappresentan come *pause* e *parentesi chiuse* nell'opera sua, sfoghi accidentali al di là di quelle che furon le sue vere intenzioni ed il suo programma.

Pare che gli sembri una debolezza aprirsi e confessarsi, piangere e rimpiangere ; mostrare la sua intima umanità, le dispregiate ulceri cardiache ; sì che

quando per un po' s'è sfogato e ha sciolto i groppi del suo pianto, da uomo forte come era e come si sente, da apostolo e vate come si propone d'essere, si asciuga gli occhi e stornando da sè i sogni mesti, teneri e dolorosi, riprende l'armi per le sue battaglie politiche, civili, letterarie, più grandi e importanti nel suo concetto; per quel suo programma insomma in cui considerava che fosse e dovesse essere la sua vera vita e la sua missione non solo d'uomo e di cittadino, ma sì anche d'artista e di poeta.

Ecco perchè codesti sentimenti sono in Lui quasi sempre *impuri*, mescolati cioè di altri impulsi e di altre preoccupazioni. Così nell'*Ode della Figlia* l'amor paterno si fonde con quello di una altera autocoscienza civile e letteraria: *Or che il piè fermo posai sul termine...* ove il richiamo ai *clivi dell'arte*, alla *bandiera garibaldina* e alle lotte politiche e a Beatrice *che nei cieli attende* etc. mostrano evidentemente una ispirazione complessa, espressione degli affetti di un padre non solo ma degli ideali di un artista, di un letterato e di un uomo di parte.

Lo stesso fatto osserviamo in: *Intermezzo* e *Ripresa* non solo, ma anche in *Davanti a S. Guido*, che pur è poesia più intimamente soggettiva e personale. Specie di autobiografia cui si assomma, per semplice aggiunzione, il rifacimento di un'antica novella, a guisa di ballata popolare artisticamente quasi autonoma e indipendente (1). Senza dire che anche qui il professore fa valere i suoi diritti con intrusioni intempestive in tanta intimità, come l'accenno erudito alla *sirventese del trecento* e il riferimento polemico ai manzoniani della politica e della letteratura. Altri elementi oltre quelli che abbiamo accennato, oltre cioè il programma

(1) La novella infatti tratta dalla *Novellaia Fiorentina* dell' IMBRIANI, Livorno, Vigo, 1877, fu composta nel 1886; dodici anni cioè dopo il principio (1874).

patriottico civile e letterario, che Egli si formulò, non troviamo nell'anima e nel pensiero di G. Carducci. Anche le relazioni dell'uomo con la realtà esterna, da cui altri trassero argomento di grande poesia, furon da Lui appena còlte, ed appena sfiorati i più profondi problemi della vita e dell'universo. Egli non penetrò quasi mai addentro al mistero delle cose e dell'esistenza; nè osa mai affissarsi nel volto vitreo della Gorgona che guata dal di sotto dell'apparente realtà. E si appaga dinanzi al mistero, in un atteggiamento estatico e soavemente interrogativo che ricorda, per certe guise, proprio quello dei più teneri romantici:

Quali gemiti manda il mare laggiú?, etc.

Son movenze che ricordano Lamartine:

L'onde qui brise à ces rivages
De quoi se plaint-elle à ces bords? (1)

E ancora:

Dinanzi agli occhi smarriti,
ombra informe che vuol l' infinito?

Posizioni, come si vede, tanto poco penetrative e speculativamente superficiali, quanto psicologicamente tranquille e artisticamente serene e composte. Senza spasimi e convulsioni byroniane il poeta di solito si ferma alle porte del mistero, assorto nelle più dolci interrogazioni:

Quali gemiti manda il mare laggiú?
(Ruit Hora).

Che fanno giù nelle lor tombe i morti?
(Notte d' Inverno).

(1) *Médit. poétiques — Les préludes,* str. 5.

Che sospira il cimitero,
dai cipressi, fievole?
(Presso una Certosa).

Gli basta il poetico velo del dubbio e gli enigmi del *forse:*

Spiriti forse che sono, che furono
O che saranno?...

E sempre con una compostezza che dà un' impronta classicamente virgiliana al carattere della situazione di per sè stessa romantica. Ho detto virgiliana, poichè il senso della tristezza e del mistero, *i tedi insonni* e *le malinconie dell' infinito,* che sono i motivi predominanti della musa romantica, se eran ignoti a quell'antichità in cui, come osservava un illustre critico francese (1), la vita fiorisce nella piena felicità, e la poesia è una vocazione felice e trionfante corrispondente all'armonico sviluppo ed al robusto equilibrio di ogni facoltà, non sono ignoti a Virgilio, unico forse che abbia conosciuto, fra gli antichi, le *lacrime delle cose* e pregustata l'amara dolcezza del *Weltschmerz* e del pessimismo moderno. Ora il Carducci in quelle sue melanconiche e lunari fantasie: *Presso una Certosa, Di Notte, Visione, Panteismo, Serenata, Mattinata, Vendette della Luna,* etc. è soavemente virgiliano. Apre per un momento, per così dire, le finestre del suo spirito e si affaccia a contemplare l'enorme mistero; ma non vi scorge abissi, bensì serenità pallide e lunari, sì che la sua musa lungi dal trarne accenti scorati e disperati come *La Ginestra,* poniamo, o il *Canto di un pastore errante per l'Asia,* l' *Infinito* etc., o tormentosi enigmi e cupi ululati come il *Manfredo* di Byron o scoppi impetuosi come Schiller e assorbimenti pensosi e direi profumati, come Shelley, ne deriva tenere ma-

(1) Pellissier, *Le mouvément littéraire,* au *XIX siècle* Paris, Hachette, 1900, pag. 88.

linconie e smarrimenti, di cui la melodia e la musica rappresentano le lacrime soavi.

Qualche cosa di simile a quello che con profondità maggiore di sentimento e penetrazione più minuta di analisi, farà la poesia di Giovanni Pascoli, nei momenti di maggior assorbimento di maggior concentrazione. Con questa differenza però dai romantici e dal cantore di *Myricae*: che quegli stati interni di *rêverie* diffusa e pensosa sono in Lui rari e fugaci, e la meditazione presto si interrompe per l'azione pratica e immediata, ch' è oblìo del mistero enorme e doloroso.

Di rado infatti il pessimismo, anche nelle sue forme virgilianamente più blande, s' impossessò dello spirito del Carducci: egli è per natura, se mai, più proclive all'ottimismo, magari al più facile degli ottimismi. Di rado il senso della vita e dell'azione gli si offusca, egli sente di vivere, se non con ebbrezza, con una certa dolcezza e soavità:

è un'armonia
ogni pensiero ed ogni senso un canto.

Che se talvolta egli fa l'annoiato e il pessimista, sentiamo che quella è fase passeggera del suo spirito: che è posa o imitazione.

Brindisi funebre — *Maggiolata* — *Idillio di Maggio* — *Classicismo e romanticismo* — *Anacreontica romantica* — *Tedio invernale* — arieggiano ai motivi del Praga, del Boito e del Betteloni, e con essi concordano per la comune imitazione Heiniana o Baudeleriana; ma stonano nell'opera del Carducci come posizioni disformi dalla sua più vera e profonda natura, come stonano, poniamo, certe demussettiane *moqueries*, nel romanticismo languente del Lamartine (1).

(1) Cfr. ad esempio la tirata famosa contro la luna: *Astre inutil à l'homme*, ripresa dal CARDUCCI in « Classicismo e Romanticismo ».

Ma questo poco interessa. Quello che preme di rilevare è come dal senso così detto cosmico o panico, dai più vasti problemi dell'universo, sol di rado ha tratto materia di poesia, e quella che n'è derivata non è certo la più importante dell'opera sua. La poesia filosofica, se pure non è assurdo cercarla in Lui, è ben povera cosa, e non solo pel suo valore speculativo, ma sibbene anche come documento d'arte. Invero, perchè certi problemi possan produrre grande e profonda poesia, bisogna sentirli e viverli, e il Carducci non aveva mente capace per afferrarli nella loro pienezza, animo aperto e attitudine a interessarsene profondamente. Debole in Lui oltre il sentimento, anche il pensiero, nè egli ebbe profondità e produttività di idee proprie e originali.

Cosa che facile è constatare sia nella sua produzione letteraria che in quella artistica. Abbiamo visto quanto di frequente nella sua opera critica prenda concetti, idee, e giudizi da altri (1); ora lo stesso fatto avviene nella sua poesia. Sì che quando vi troverete accenni a qualche teoria, linee di qualche sistema o concezione storico-filosofica: riflessioni, constatazioni, sentenze, state sicuri che oltre al non presentare alcun carattere di originalità, o novità speculativa (cosa del resto perdonabile ad un poeta) non rappresentan nemmeno un prodotto della sua meditazione, ma prestiti presi, *sic et simpliciter*, dall'opere altrui. Ora anche grandi poeti, quali il Foscolo, il Leopardi, il Manzoni non si mostraron (parlo delle loro liriche) pensatori sublimi e profondamente originali; ma comunque il loro pensiero rappresentava sempre una elaborazione diretta e personale. Invece il Carducci non elabora nè modifica mai i concetti altrui.

(1) Cfr. il capitolo VII del presente lavoro (*Il critico e il letterato*). Cfr. poi, per la concezione del *progresso, Le idee di Terenzio Mamiani negli scritti letterari di G. Carducci*, «Rassegna», 1915.

Da giovane fece suoi senz'altro i concetti storici vichiani e foscoliani nella *Selva Primitiva*; in *Maggio e Novembre*, alcune considerazioni letterarie del Monti; e nell'Ode *A Giulio*, e altrove, concetti storici del Mazzini e del Gioberti. Così da adulto sfruttò le speculazioni storico-filosofiche del Thiers, Quinet, Taine, Michelet, Heine, del Cattaneo, Mazzini e di A. Mario, e tutto ciò ch'era più in voga e di più comune nel pensiero contemporaneo. In *Monte Mario* figura la divulgata teoria scientifica del raffreddamento terrestre come nell'Ode: *La Guerra*, le concezioni etnico-sociologiche del Cattaneo (1). E dalle pagine del Cattaneo stesso e in parte dalla mitologia religiosa ed artistica dei greci e dal Thiers fu indotto a rilevare le leggi di quel fatalismo, singolo e collettivo, ch'egli classicamente battezzò col nome di *Nemesi storica* e su cui, oltre che tante considerazioni in prosa, si impernia la concezione ideale di *Miramare*, *In morte di Napoleone Eugenio*, *La Sacra di Enrico V*, *Valkirie*, etc. Parimente dal Quinet (2) procede il concetto della riverenza dei comuni pel Sacro Romano Impero che appare *Sui campi di Marengo* e il concetto della possibilità del risorgimento di una nazione abbattuta e conculcata che è accennato nella *Chiesa di Polenta*. Anche le considerazioni sull'ascetismo cristiano e l'arte ch'esso ispirò, più che dalla riflessione propria, gli vennero suggerite dalle opere del Taine, del Michelet, dell'Heine e forse anche dagli scritti sul medioevo di un suo contemporaneo ed amico: Alberto Mario.

(1) Cfr. CATTANEO, *Op.*, VI, 333: « *La guerra* con le schiavitù, con gli esigli, colle colonie, colle alleanze, pone in contatto fra loro le più remote nazioni, fa nascere dalla loro mescolanza nuove stirpi, lingue e religioni e nuove nazioni più civili ossia più largamente sociali; fonda il diritto delle genti, la società del genere umano, il mondo della filosofia ».

(2) Cfr. *Les révolutions d'Italie*, libro I, cap. II « Le Christianisme et la révolution française ».

Come da Heine e, curioso! dal Lamartine, prese a prestito certe bizzarrie e salaci considerazioni sul romanticismo e la *celeste paolotta* e il vecchio maggio dei poeti e degli amori.

Quando per conto suo si prova a riflettere e a sentenziare, cade nel più comune e convenzionale repertorio delle sentenze tradizionali:

Ombra d'un fiore è la beltà, su cui
bianca farfalla poesia volteggia.
Eco di tromba che si perde a valle.
È la potenza.

Immagini e concetti vecchi da Pindaro a Shelley, al Prati (1). Anche vi dirà che sulla fuga dei tempi e barbari silenzi, sola sopravvive l'idea, che l'ideale solo esiste, che la vita *è ombra di un sogno fuggente,* e l'unico immortale l'amore, che muoion gli dèi ma l'inno del Poeta resta (2) e via dicendo. Frasi che mentre esprimono concetti, per la loro stessa antichità, di dominio comune e quasi senza paternità, non portan nemmeno il distintivo e il nome dell'adozione personale del Poeta. Poichè egli non sa nemmeno rielaborarli e aggiunger a loro nuove *nuances* e relazioni, ma li ripete nella forma dell'autore studiato e letto più da vicino, che sarà ora Petrarca, ora Heine, ora Schiller, ora V. Hugo, ora Leconte de Lisle.

Analogamente il sustrato intellettuale di *Martin Lutero, Stampa e Riforma,* il *Sonetto* è costituito dalle osservazioni storico-letterarie del Michelet e del Sainte-Beuve (3).

Non solo, ma, ripresa una volta una concezione storica artistica letteraria, la imbandisce e la cucina fino alla sazietà in prosa e in verso. Il concetto della

(1) Cfr. *Il Carducci Umanista,* 234.
(2) Cfr. *Il Carducci Umanista,* 168, 223 etc.
(3) *Card. Umanista,* pag. 171.

nemesi storica che informa, come mostrammo, alcune delle *Odi Barbare* ed un sonetto del *Ça Ira,* ritorna poi con ampio svolgimento negli scritti letterari (*Op.* XII, 36 segg. ; VII, 15 segg.).

La contradizione tra le tradizioni ascetico-cristiane e naturalistico-pagane che è accennata nell'*Inno a Satana* è poi ampiamente messa in rilievo nelle *Fonti del Clitunno,* e nelle *Primavere Elleniche,* come l'aborrimento pel culto e per l'arte cristiana medioevale che erompe con bello scatto lirico: *In una chiesa gotica,* ricompare quasi in forma di dissertazione nella *Chiesa di Polenta.* Alla stessa guisa certe posizioni pseudo-intellettuali, metà pensiero e metà sentimento, come ad es. la percezione dell' impassibilità della Natura di fronte agli umani eventi che il Leopardi aveva solennemente e tragicamente espresso nella cupa maledizione di Bruto morente e nella *Ginestra,* ricompaion più volte nella poesia carducciana ad informare il frammento di canzone *In morte di G. Mazzini* e l'odi *Su l'Adda* e *Davanti al castel vecchio diVerona* (1). E, quel che è peggio, ripetute nelle stesse forme, così come quei dolci smarrimenti panteistici determinantisi quasi sempre in quelle movenze ripetutamente interrogative che son sì frequenti, come abbiamo notato, nella lirica carducciana. Il che naturalmente, oltre al costituire una prova patente della povertà di pensiero del poeta, dà anche un' impronta di deplorevole uniformità alla ispirazione. Poichè i concetti e gli stati d'animo che egli artisticamente concreta in forme e sentenze, esclamazioni etc. oltre al non portare in sè i segni di una profonda speculazione, si ripeton quasi nella stessa forma col più curioso autopsittacismo....

. . . . *amate,*
il mondo è bello e santo è l'avvenir.
(C. dell'amore).

(1) *Carducci Umanista,* 210.

Breve la vita ed è sì bello il mondo
(S. Abbondio).

Il tempo passa, amate, amate, amate!
(Mattinata).

Oh! amatevi! al sole risplenda,
su la vita che passa, l'eternità di amore!
(Fuori alla Certosa).

Limitata adunque com' era l' interna esperienza, scarsa e povera la vita del sentimento, insufficiente l' intelletto a scavare nella realtà materiale abbondante per l'immaginazione, era naturale che nelle tradizionali riserve della letteratura e della storia il Poeta dovesse trovare il suo alimento. Anche per un'altra ragione che non abbiamo, mi pare, ancora sufficientemente rilevato. Ed è che le forze fantastiche del Carducci furono in realtà molto più limitate di quel che paia.

Egli senza dubbio ebbe più sensibilità e memoria che fantasia nel senso più largamente poetico e creatore. Gli stessi amici più benevoli, quali il Panzacchi, non potevan non riconoscere in lui il predominio delle forze di assimilazione su quelle della creazione. Ed invero, chi ben l'osservi, il materiale immaginifico della sua lirica è molto povero ed uniforme. Vero è che Egli, artista e artefice consumato com' era, seppe con abile tecnicismo di sapienti e svariate combinazioni dissimulare l' innata povertà del suo repertorio, ma non al punto che ad una lettura accurata e ripetuta essa non trapeli pur in tanta apparente dovizia. Sì che non è poi tanto difficile strappare molte delle sue più fulgenti perle, per rigettarle nei cofani d'onde furono tolte, e mostrare, unico residuo e proprietà personale, delle sue sfarzose collane, solo il filo d'oro della cucitura. Come accanto ai numerosi rabeschi e

variegati mosaici e cammei delle *Odi Barbare, Rime Nuove* e *Rime e Ritmi,* possiam con facilità, volta per volta, porre un cartellino che attesti la proprietà del tal motivo o del tal disegno. Nè mi si dica che le trecento pagine di reminiscenze e di spunti che possiamo estrarre dall'opera, ed alle quali molte altre si potrebbero aggiungere, rappresentano una raccolta di detriti storicamente inutili ed esteticamente insignificanti. Dal punto di vista storico-letterario intanto, facile è capire che inutili non sono. Essi infatti sono l'unico mezzo per ricostruire l'ambiente ideale, i precedenti, il *milieu,* direbbe il Taine, dell'opera del Poeta. Tal cosa infatti è vedere la realtà a faccia a faccia e ritrarla direttamente e tutt'altra vederla attraverso la visione altrui e ritrarla attraverso l'imitazione. Tal cosa trarre il materiale della ispirazione dal proprio cervello, dal proprio cuore e tal'altra scavarlo dai libri, dalla storia etc. Cose tutte, tutt'altro che indifferenti a determinare i caratteri dell'ispirazione di un poeta. Sì che anche dal punto di vista di una valutazione estetica tali ricerche inutili non sono. Se io vi mostro, ad es., che tra tante somiglianze casuali e inconscie reminiscenze, ce ne sono invece alcune cercate e volute, calcate e ostentate dall'intenzione del poeta a significazioni letterarie (come quando ad es. fa parlare Dante con Dante, V. Hugo con V. Hugo (1)), è chiaro che allora la letteratura rientra come elemento costitutivo dell'ispirazione, che in quel caso apparirà *ispirazione letteraria* (2). Parimenti se tale altra volta vi dimostro

(1) Cfr. *Per il Monumento di Dante* e l'*Ode a V. Hugo,* tutte impastate di miche e reminiscenze dantesche e victorughiane.

(2) Cfr. *Figurine vecchie — Cerilo — Fantasia — La Rima — Il Sonetto — Virgilio — C. Goldoni — Aurora — Congedo — Dante — Omero — Lutero — Stampa e Riforma — Il Poeta — Commentando il Petrarca — Pel Monumento di Dante — V. Hugo.*

che il ricordo, l'immagine, la movenza, il verso è ripreso tal'e quale a prestito da altri (1), vi mostrerò anche con ciò i limiti e la misura della fantasia creatrice del Poeta, il che, mi pare, è tutt'altro che indifferente per valutare l'opera sua.

Quando vedo che Egli non crea, ma si limita a rafforzare un colore, un'immagine, a svolgere un motivo, a sviluppare e ampliare un accenno e talvolta solo a combinare e adattare un puro lavoro di mosaico su di un disegno altrui, è chiaro che nel materiale grezzo delle reminiscenze è, caso per caso, l'unica pietra di paragone per saggiare la purezza e la profondità della sua intuizione lirica.

Dal confronto vedo quand'egli veramente assimilò e si appropriò il verso e lo spunto altrui, e quando invece lucida e ricalca, quando cioè operarono le forze della creazione fonditrice e quando alla fantasia subentra una facoltà di secondo ordine ; la memoria ; e all'opera del poeta quella del letterato e del meccanico.

Vero è che può apparire assurdo spezzare l'unità di un componimento in una molteplicità di membri staccati ; ma quando appare che il tema centrale della poesia è costituito anzi della reminiscenza stessa, è evidente che l'esame di essa s'impone al critico come inevitabile necessità.

Se il Carducci fosse stato Burns o Witmann, Poe o Heine : poeti presso che ignoranti o fantastici, si capisce come inutile sarebbe tale ricerca ; ma egli fu,

(1) La finale ad esempio del Son. *Dietro un ritratto dell'Ariosto* (« R. Nuove », XX) è un verso del Monti tale e quale (*Card. Uman.*, 169). Quello del Son. *Virgilio* è un verso dello stesso poeta latino. Così *E adora i tuoi sparsi vestigi* è un verso del Guidiccioni, e il v. 30 è traduz. del v. 63 dell'*Itinerarium* di Rutilio Namaziano — « fecisti patriam diversis gentibus unam », *e mentre nel giacinto il braccio folce,* un verso di Virgilio e innumerevoli altri esempi si potrebbero citare. Cfr. *Il Card. Umanista,* passim.

letterato di prim'ordine, lettore infaticabile, sì che essa costituisce, come per l'arte dei nostri umanisti e d'ogni poeta riflesso, una indispensabile preparazione. E se si pensa poi come egli ponesse quale canone fondamentale dell' educazione artistica l' imitazione, si capisce che anzi sarebbe un'assurdità affacciarsi all'opera sua senza quella ricerca preliminare.

Per queste ragioni, per mio conto, quando ripenso al *Carducci Umanista*, che raccoglie e addita le fonti principali del Poeta, non mi par d'aver fatto lavoro sterile, pedantesco ed inutile, sia per me che per altri, ad intendere lo spirito e la natura della poesia carducciana (1). Ma d'aver anzi costruito, per così dire, l'unica bilancia che possa determinare di esse il peso preciso ; il manometro che segna la tensione della sua fantasia e, se vi piace, la sonda che scruta la profondità della sua stessa originalità.

Meccanismo materiale, sì, ma non per questo meno utile a precisare i limiti delle forze creatrici del Poeta. Le quali, letto quel libro, non posson non apparire ridotte a proporzioni più modeste, di quelle che la facile ammirazione dei molti abbia fin'ora creduto.

Il Carducci infatti non solo sfruttò temi, movenze, versi, figurazioni altrui, come forse nessuno dei nostri grandi, i quali, anche se furon studiosi quanto e più di lui (es. Foscolo, Leopardi, Pascoli) non lasciaron della loro educazione traccie così grezze e manifeste ; ma fu costretto anche, data la scarsità di risorse della sua fantasia, a sfruttare perfino sè stesso. Immagini, atteggiamenti, similitudini, e perfino epiteti, come mostrammo, originali e d' imita-

(1) Del resto, lo stesso B. Croce, il più autorevole sostenitore della originalità assoluta dell' ispirazione e dell'assurdità ideale del plagio artistico, esortava nel 1909 qualcuno dei giovani a far pel Carducci quel lavoro di ricerca che io presentai nel 1911 come estratto delle mie prime letture quale preparazione ad uno studio completo sul Poeta.

zione, trovati una volta, li ripete in prosa e in verso con variazioni così impercettibili, che sembran quasi meccanica trascrizione di un canovaccio o poetico schedario personale. Si dirà che questo, oltre che esser frequente anche nei grandi, costituisce anzi ciò che si chiama lo *stile*, ma pel Carducci non è così. Lo *stile* è un afflato indistinto che alita in tutte le manifestazioni di uno scrittore; è anima, spirito e non parola; *omogeneità* non *uniformità:* quando l'identità di uno spirito si manifesta nella materiale ripetizione, non si ha lo *stile*, ma la *maniera;* Leopardi è sempre Leopardi, Foscolo sempre Foscolo, e lo si sente; ma unicamente perchè la loro personalità è sempre presente in ogni rigo, in ogni pagina, non già perchè si ripetano.

La qual cosa accade invece solo quando il poeta è povero o è stanco o civetteggia con sè, come capitò al Petrarca ed al Monti, a V. Hugo e, tra i moderni, al Pascoli, al D'Annunzio; e più che mai a Giosuè Carducci.

Qui le citazioni sono la prova più convincente, nè credo perciò pedanteria offrirne un elenco accurato.

Abbiamo visto il ripetersi delle stesse manifestazioni del pensiero nell'identica ripetizione delle medesime forme; lo stesso accade per certe figurazioni poetiche. La figurazione ad es. di Roma che tende le braccia ai suoi figli; dell'Italia che s'affisa nei suoi occhi d'aquila, son comuni tanto agli *Epodi* per E. Corazzini e per G. Cairoli, quanto all'alcaica: nell'*Annuale della fondazione di Roma* e ad alcune delle poesie politiche degli *Juvenilia* (Cfr. *Le Canz. a V. Emanuele*). Benchè ivi più direttamente appaiano ricalcate sulle figurazioni del classicismo tradizionale specialmente leopardiano. Roma è l'*arcana flora* di nostra gente sia negli *Juvenilia* (XXVI) che nell'*Annuale della sua fondazione* e così in prosa e in verso ricorron certe vecchie circonlocuzioni *La Cibele d' Europa* (*Canz. a V. Ema-*

nuele), *Corsa Niobe* (*In morte di N. Eugenio*) e byronianamente (1), *Niobe delle Nazioni* (*Prose*, 1033) etc. L'eroica figurazione di Medici: *orribilmente diritto, sulla mole arsa e distrutta* del Vascello, che compare in un canto giovanile, ritorna in *Cadore* nella raffigurazione di P. Calvi. Il motivo dantesco del *pargolo battuto che s' addormenta lacrimando,* che costituiva il tema centrale di *Figurine vecchie* suggella il sonetto di *Notte* e ricompare come motivo incidentale anche altrove: *giacciono i sogni miei fanciulli stanchi — che s'addormian piangendo* (*Intermezzo*). E come stereotipati ritroviamo certi altri atteggiamenti. Il pessimismo doloroso ad esempio di *Brindisi Funebre,* e certe *moqueries* demussettiane e heiniane son comuni a *Maggiolata, Idillio di Maggio* etc. « Esiste ancora al mondo la gioia e la beltà? Ma ci fu dunque un giorno su questa terra il sole? etc. ».

Lo stesso dicasi di certe raffigurazioni. Loreley, ad esempio, è così ritratta nell'*Elegia sul Monte Spluga:*

La chioma iva per l'Alpe, vi ridea dentro il sole;

e l'*evia* nel *Preludio:*

....effuse in lunga onda le chiome
....fremon ai venti

e Melisenda:

l'effusa di lei chioma bionda
sul morto poeta irraggiò —

e nell'*Aurora:*

Sparse le nere chiome — giú pel rorido seno.

La poetica descrizione panoramica di Sirmione: (fanciulle che entrano in danza e abbandonano le

(1) Cfr. CHILDO HAROLD, IV, ed anche l'ALEARDI: *Niobe guerriera delle mie contrade*: Brescia.

chiome e il velo a l'aure) oltre che nell'*Ode* omonima e nelle *Prose* (*Ça ira,* 1004), ricompare nell'Ode all'*Aurora* e nelle *Risorse* di S. Miniato in cui i colli di Val d'Arno sono paragonati ad una fila di ragazze che presesi per mano corrono cantando *rispetti* ecc. — Analogamente avviene per certi concetti e richiami storici, letterari, mitologici. Il Cattaneo ad es. aveva assommato la sintesi della nazionalità e della romanità nei nomi di Dante, Petrarca, e Machiavelli ; ecco che il Carducci la riprende senz'altro nell' *Epodo* in *Morte di G. Corazzini* e la risvolge un anno dopo in una sua prosa (1).

Il ravvicinamento di Crispi a Giovanni da Procida l'aveva già fatto il Villari, e il Poeta se ne serve nell'*Ode* per la figlia dello Statista e ci ritorna su nelle prose, riconoscendone allo storico napoletano la paternità (*Op.*, XII, 456).

Così quello di Gracco, Dante, Colombo, Mazzini che compare nel sonetto omonimo, ritorna nel frammento di canzone per la morte del Genovese e per incidenza nel *Discorso per Aurelio Saffi* (*Prose,* 1197).

Anche il concetto che G. Garibaldi a Mentana virtualmente distrusse il papato e che l'*amplesso tra Cesare e Pietro* è sempre fatale, è comune, nell'atteggiamento victorughiano dell'espressione, all'alcaica per G. Garibaldi e al sonetto per Ugo Bassi.

La stessa accusa al papato e al cristianesimo di fronte alla civiltà (ch'essi *fecero il deserto*) ricompare ripetutamente in verso e in prosa (2) come in più situazioni scoppiano quasi sempre con le stesse movenze, le maledizioni al papa ed alla lupa vaticana cruenta (3).

(1) Cfr. *Prose,* pag. 132 (*Ceneri e Faville,* Op. 1, 349, anno 1869 ; l'*Epodo* è del 1868).

(2) Cfr. *Alle Fonti del Clitunno* e *Prose,* 273. Op. III, 459, ed anche 416 : « I preti a Roma come nelle campagne così nelle anime *fecero il deserto* ». L'espressione, tra parentesi, è di Tacito.

(3) Cfr. l'*Ode a Ferrara. L'epodo in Morte di G. Cairoli, di E. Corazzini* e altrove. Cfr. *Poesie complete,* pag. 416.

Il richiamo letterario ai platani di Ilisso ed alla divina *eutanasia* di Platone è nelle *Odi Barbare* e nelle *Prose* (1) e quello ai salici romantici del « *Prologo* », ispira alcune strofe di *Alle fonti del Clitunno.*

Ugualmente l'accenno *alla fatal prora* d'Enea si trova *In Morte di E. Corazzini* e in *Scoglio di Quarto*; e quello al *pio nepente* onde *Elena infondeva le tazze ai re,* e ne' *Giambi* (*Prologo*), e in *Primavere Elleniche,* così come il richiamo a Beatrice che *nei cieli attende* è nell'alcaica *Per le Nozze della figlia* e in *Rime Nuove* (XVI) *Per me Lucia non prega,* etc. Più frequente è anche la ricorrenza degli stessi ricordi mitologici (cfr. quelli di Ocno, Bianore (2), di Fetonte, delle Eliadi (3), delle isole dei beati, etc. (4).

Ma alla povertà dei concetti, delle figurazioni etc., corrisponde anche povertà di motivi e di colore, di immagini e di similitudini e persino, come rilevammo, uniformità di vocabolario. La guerra ad es. è « cavallo indomito che corre il mondo » sia nelle *Prose* che nell'Ode: *Bicocca di S. Giacomo.*

Così l'immagine, del resto comune (5), del sole che cala come un gran clipeo di rame (*Poesie,* 929); e ritorna più volte, a parte la derivazione forse dal Mazzini, la delicata comparazione di Marceau che si abbandona alla morte come alle braccia di ridente sposa (*Cadore,* v. 107) *Scoglio di Quarto.* E in *Saluto italico* e nell'*Ode a G. Garibaldi* ritrovi la deprecazione epicureisticamente oraziana: *lungi le tombe.*

Le glorie passano come fiamme di cimiteri (*V. Hugo*)

(1) Cfr. *Prose,* 719.

(2) Cfr. *Sirmione* e il *Discorso per l' inauguraz. del monum. a Virgilio.*

(3) *L'Ode a Ferrara* e *Momento epico.*

(4) Cfr. *Primavere Elleniche — Alla Mensa dell'amico — Presso l'urna di P. B. Shelley.*

(5) Cfr. ad. es. GAUTHIER, *Poesies complètes,* Paris, Charpentier, pag. 283. (*Jettatura*) *....comme un bouclier d'or........*

così, putride fiamme, salgono i rei fantasmi dai fondi del cuore (*Davanti a S. Guido*). Anche i morti son sempre *sotto la terra negra* (*Brindisi Funebre, Pianto antico*, etc.). Alla stessa guisa certe impressioni si ripetono attraverso il riprodursi delle stesse metafore, delle stesse immagini e financo degli stessi epiteti, (1) Garibaldi è dipinto sull'orma di alcune parole di Jessie Mario (*Vita di G. G.*) *ravvolto e tacito*, in fronte alle sue schiere; e *ravvolta e tacita* è la gente che affrettasi ai carri oscuri: (*Alla stazione*). Il *velo fuggente* è particolare che si trova nell'Ode *Per le nozze della figlia*, e *Alla stazione*, etc. I cipressi di *Davanti a S. Guido* sono *giganti giovinetti* e *giganti vigili* quelli delle *Fonti del Clitunno.*

I *Germani* nell'epodo *Per il processo Fadda* sono orazianamente chiamati *cerulei* e *fulva e cerula la Germania* nell'*Ode alla Regina.*

Anche ricorron le stesse metafore: *tonáro* i foschi dèi della patria — *tonerà* il cielo sul fòro; gli stessi epiteti: *dubbio ponte* (*Su l'Adda*), *dubbio giorno* (*In una chiesa gotica*); persino nell' identità della trasposizione (il *silenzio verde del piano* diventa il *grigio silenzio*) o nell' identità della concatenazione. Donde catenelle di aggettivi ripetute più volte: la pioggia, lenta, assidua sottile (*Poesie*, pag. 647 e nell'Ode *Alla Stazione*). Talora solo un' impercettibile variazione controdistingue il colore (*albe roride, albe gelide, algide cure, trepide cure*).

Ricorron più volte le stesse antonomasie e le stesse frasi. Trieste è aleardianamente chiamata *gemma del mare*, altrove *gemma dell'Istria*, Sirmio catullianamente è *gemma delle penisole;* e così ripetutamente: *gemma dei visi, gemmeo candore, roseo candore, adamantina luce, adamantino sguardo*, etc.

In questa maniera il colorito diviene, come osser-

(1) Similmente l'osservaz. realistica del paesaggio alpino: *tuona* la valanga (Piemonte) — della valanga il *tuono* (Courmayeur).

vammo, fisso e convenzionale e uniforme il vocabolario (roseo, nitido, pio, placido, fulgido, marmoreo) rappresentano il colore delle cose, come geme, mormora, palpita etc. ne rappresentano il rumore e il movimento.

Bizantinismo di cui altrove additammo le cause nelle costrizioni del metro e del ritmo, e che proviene anche dalla scarsa immaginazione del Poeta, che ha pochi materiali a disposizione per rinnovare e variare la sua tavolozza. Perciò si ripetono atteggiamenti estatici, movenze deprecative, interrogazioni, apostrofi etc.

L'estasi melanconicamente romantica di *Mattino* e *Notturno* (1) ricompare in *Davanti al Castel Vecchio di Verona;* le fate istriane cantano nenie in *Miramare* e antiche saghe in *Sirmione* e arcane storie *fremono* i venti in *Alle Fonti del Clitunno, Monte Spluga, Da Desenzano* e altrove: *canzoni d'armi ed amori* (2).

Quante volte le stesse movenze deprecative ed esclamative:

Deh! come tutto sorridea quel giorno....
(Miramar).

Deh! Come rise d'alma luce il sole....
(Alle Fonti del Clitunno).

Deh! finchè Piave pe' verdi baratri....
(Cadore).

Finchè sibili il Colubro....
(Davanti alla Basilica di S. Zeno).

finchè tra i lauri
La canzon del Petrarca sospiri....
(Alla Regina d'Italia).

(1) Cfr. *i tedi insonni dell' infinito* e le *malinconie dell'infinito.*

(2) Costatazioni e concetti storici son espressi talvolta con le stesse immagini. In *Bicocca di S. Giacomo* accennando alla 2ª guerra d' indipendenza: .... il serto — oltre il Po gitta Vittorio — e analogam. (*Juvenilia*) Canz. a V. E. — il serto scaglia oltre il Po.

E quante volte l'enfatico *salve* serve a dare sfogo agli entusiasmi storici del Poeta:

Salve, *affacciata al tuo balcon di poggi....*
(Chiesa di Polenta).

Salve, *o serena de l' Ilisso in riva.*
(Alle fonti del Clitunno).

Salve, *Alessandro in pace e in guerra Iddio.*
(Alessandria).

Salve, *Umbria verde.... Salve dea Roma,* etc.

E dai poeti latini riprese a sazietà movenze enfatiche: (1)

Non mai *più nobil alma, non mai sprigionando lanciasti*
A l'avvenir d' Italia.... Belfiore.
(Cadore).

Non mai *ti consacrò la morte.... Roma un più gentil cuore*
(In morte di G. Cairoli).

Non mai *pensammo forma più nobile — d'eroe....*
(A G. Garibaldi).

Non mai *più alto sospiro d'anime — sorse dal canto.*
(Il Liuto e la Lira).

Non mai *dal cielo, ch' io sperai pargolo — ridesti o sole....*
(Alla mensa dell'amico).

Tal *mormoravi, possente e rapido* — quando *Odoacre*
(Dav. al Castel Vecchio di Verona).

Tale *dai monti di neve rigidi....* — Tale *un'arcana voce di spiriti....*

(1) Così frequenti sono le stesse apostrofi. L'apostrofe interrogativa che apre l'ode alla Regina d' Italia, inizia anche l'ode alla Vittoria etc.

E tu *pendevi tralcio* .. quando.... *E nel tino bollivi*
(*torbido*.... quando
Ne l'ardue rocche quando.... Quando *la donna sabauda*....
Quando *narrava Omero*.... O nata quando....

Noi quando *ai soli tepidi*.... Quando *il romuleo marte*...
Quando *sul dubbio ponte*.... etc.

E non sto a citare le innumerevoli interrogazioni, i *quando*, i *dove*, i *poi*, e le ripetute sfilate di topografie storico-descrittive e gli *ah!* gli *oh!* e gl' innumerevoli cori di spiriti, di voci e di maghe, spesso comodamente introdotti, per la narrazione storica, con lo stesso artificio con cui il Monti spesso si serviva della coreografia della *visione*.

Il Poeta, volendo e dovendo ogni momento introdurre, elemento predominante della sua ispirazione, la storia, ricorre alle forme meccaniche di cucitura, alle consuete *figure* rettoriche (prosopopee, apostrofi) o ad evocazioni (maghe, spiriti), ugualmente artificiose. Il che mostra, ripeto, la insufficienza della fantasia che non sa liquefare il materiale storico e trascorrere in esso con agili trapassi; e dà anche alle sue odi una uniformità di composizione che produce l' impressione come di una marca di fabbrica indistintamente a tutte applicata. Ma di questo vedremo in seguito. Per ora ci basta l'aver provato, e credo esaurientemente, come il poeta fosse costretto a sfruttare non solo gli altri, ma sì anche se stesso, e di aver additato gli elementi per valutare l'originalità e la fecondità della sua fantasia. Scarsa fecondità, la quale venne anche provata dalle numerose corrispondenze tra prosa e poesia. Vero è che questo potrebbe esplicarsi collo stesso processo genetico della creazione che procede per gradi successivi: certe prose sarebbero come gli ab-

bozzi grezzi, le *anticipazioni liriche embrionali* di cui le poesie rappresenterebbero l'ultimo sviluppo e l'elaborazione tecnicamente più perfetta e accomodata. Questo, ripeto, è naturale, se si pensa alla psicologia della composizione, in cui il fantasma si manifesta e si determina per successive apparizioni e successive illuminazioni, ma non è sufficiente in sè a spiegare la frequenza delle ripetizioni. Anche di minuzie (figurazioni, immagini, deprecazioni, esclamazioni etc.) che, scusabili in poesia, stonano anzi col carattere più semplice del *sermo solutus*. Tanto più quando la prosa è posteriore al componimento poetico. Allora non si può pensare ad altro che ad una fantasia limitata e circoscritta la quale deve ricorrere più agli espedienti della meccanica della composizione, che alle sue facoltà naturali e produttive.

E mi si consentano anche qui degli esempi. Facile trovare nell'epistolario i primi abbozzi di molte sue poesie. Il paesaggio di Gressoney, Madesimo, etc. che forma l'oggetto di alcuni degli ultimi sonetti descrittivi, è già ritratto quasi come in tanti schizzi di taccuino nelle lettere a Cesare Zanichelli, (1) come in quelle al Chiarini da Perugia (2) c' è l'anima e il brivido primo dell' ispirazione da cui nacque *Canto dell'Amore* e *Santa Maria degli Angeli* e in un'altra del 1870 a Ferdinando Cristiani (3) quasi tutto il sustrato (e forse in una forma più semplice più spontanea e sentita) dell'*Epodo per Vincenzo Caldesi*. Lo stesso dicasi di certi atteggiamenti del pensiero. L' idealismo letterario che spira da qualche accesa strofe di *Intermezzo* è lo stesso e con le stesse manifestazioni che accalora una lettera a Francesco Sclavo. Analogamente

(1) Cfr. *Lettere*, vol. I, 327-344.
(2) *Lettere*, I, 192.
(3) *Lettere*, I, 147-148.

in un discorso del 1879 troviamo gli stessi riferimenti storici dell'Ode del 1880 *A Giuseppe Garibaldi* (1) e innumerevoli altre analogie attestano come un lavoro di ricalco della prosa sulla poesia e viceversa (2).

La descrizione di Salò e di Sirmione, fatta in poesia, somiglia a quella della prosa ; ed un po' anche a quella del Valdarno nelle *Risorse*. In una lettera a Fr. Sclavo (3) ritrovi gli accenni *ai clivi dell'arte* ed alla *bandiera garibaldina* e quasi l'abbozzo di alcune strofe dell'Ode *Per le nozze della figlia* e scrivendo al Chiarini (4), si esprime, riguardo a quell' « *agnellettuzzaccio* » di B. Zendrini, con frasi che ricompaiono poi nell'epodo *A certi Censori*. Anche le più trite minuzie del suo repertorio poetico il Carducci non le butta via.

Il paragone di Niobe (*Prose*, 1033) ricorre nell'Ode : *In morte di Napoleone Eugenio ;* l'accenno alle *forme*

(1) « In lui la grandezza della storia di Livio, in lui la gentilezza epica degli eroi di Virgilio ».

(2) Nel *Discorso presso la tomba del Petrarca* (« Prose », 719) : « Così avrebbe pensato la morte Platone, così l'avrebbe cantata Sofocle, sotto gli Uliveti di Colono o in riva dell'Ilisso ». Cfr. « Salve o serena dell' Ilisso in riva.... ». Nella Prefazione *Stanze* del POLIZIANO (Barbera, 1863) parlando di Simonetta « è una statua greca, un' Ebe moventesi con passo di Dea per un fiorente paesaggio di primavera ». Cfr. I*deale* - « La figurazione del Dio Thor compare a prosa » (*Op.*, VII, pag. 8 : « Garibaldi in Francia ») nel gennaio 1872 e nel giugno 1872 nel Giambo : « A un heiniano d'Italia ». Così in una lettera del 1869 al Chiarini (*Lettere*, 127), ha delle frasi che poi gli serviranno di contorno altre volte in poesia : « *Questo infame mio cuore è diventato un covo di viperette che rizzano il capo e fischiano tutto il giorno* ». Cfr. *Maggiolata. Anacreontica Romantica.* Nella Pref. al *Prometeo* (« Prose », 1242), parla dei pedanti che imbandiscono la cachetti a o cacochima prosa odierna *agli stomacuzzi* da venir su a bocconcini. Cfr. Le stesse immagini, in *Intermezzo.*

(3) Cfr. *Lettere*, I, 182.

(4) Cfr. *Lettere*, I, 166.

angeliche ondeggianti nell'azzurro infinito (*Prose*, 330), serve poi pel verso:

fantasimi fluttuanti nell'azzurro immenso.

L'immagine, comune del resto, forse ripresa da V. Hugo, delle *nuvole di bambagia* che trovi in verso, infioretta più volte le prose: (*Prose*, 992) «*nuvolato bambagino di frasi*» e altrove (*Op.*, IV, 481) «*nuvole fatte di batuffoli di bambagia*» e l'accoppiamento heinianamente ironico «*degli angeli e dei rondoni*» fa bella pompa di sè nella Prefazione ai *Levia Gravia* (*Prose*, 845) e nell'Ode: *Il Poeta.* — Il che mostra come il Nostro fosse costretto a raccogliere persino le cicche e i rifiuti del suo scrittoio. Ora i grandi signori dell'arte, ricchi e fecondi, certi motivi e certe impressioni, accennate una volta, le lascian perdere, o, se le riprendono, le trasformano e le *rifondono* sì da renderle irriconoscibili. Quanti spunti lirici, quale miniera di similitudini, comparazioni etc. non sono, ad esempio, i *Promessi Sposi*; eppure mai li ritrovi nelle sue *Odi* o nei suoi *Inni*. Il Carducci invece è al corto, diremmo, di rendite fantastiche, e deve ricorrer al ripiego, per dissimulare quella che per un Poeta è la più avvilente delle miserie.

Ciò posto, ammessa cioè l'esperienza limitata della vita soggettiva e personale, la frigidità del suo sentimento, la poca fecondità del suo pensiero, e d'altra parte la prevalenza delle forze di assimilazione su quelle della creazione, era chiaro che dal di dentro non potendo, dal di *fuori di sè* doveva trarre il contenuto e il materiale della sua ispirazione. Egli, e in più larga misura di Orazio, è un'*ape matina* che trasforma il polline in miele; è assimilatore, buono a rafforzare, sviluppare, ingrandire e colorire; e si capisce

che la poesia storico-letteraria, come quella più confacente alla sua natura, dovesse essere il suo campo prediletto e costituire la parte prevalente e la produzione più fulgida dell'opera sua. Essa infatti, mentre nulla gli chiedeva di quello che non aveva (originalità d'idee e forza d'invenzione) esigeva appunto quello che possedeva per eccellenza. Poichè in compenso Egli ebbe gusto finissimo memoria e penetrazione, e forze potenti di assimilazione: facilità grande di entusiasmo e di commozione, forza di simpatia per il passato, interesse e amore per il dato storico-letterario, ed oltre a ciò, abilità e strumenti di tecnico o di stilista raffinatissimo; tutto ciò insomma che è atto a trasformare il freddo materiale erudito in espressioni liriche passionate di sentimento e fulgenti di colore. Quella fusione del didattico, storico e lirico che il Foscolo si propose nelle *Grazie* e che meglio aveva raggiunto nei *Sepolcri* rappresenta appunto la natura della complessa ispirazione carducciana.

Quando il proprio mondo non si può scavare dal proprio *sè* (Petrarca, Byron, Leopardi, Shelley) o trovarlo nelle ragioni e nei problemi stessi della vita, identificando quasi il proprio mondo con l'universo (Dante, Shakespeare, Goethe), bisogna cercarlo altrove. Il Carducci lo cercò e lo trovò nei libri e nei ricordi della sua patria e della sua letteratura.

Quegli studi che furon la febbre della sua prima gioventù ne costituirono il materiale. Poichè quegli elementi che in altri sarebbero restati fredda cultura, o meglio erudizione, attraverso la mente e l'anima del Carducci (questa la particolarità della sua natura) si trasformarono *in vita di poesia*. Essi invero non solo mettevan in moto il suo intelletto, ma scaldavano anche il suo cuore, suscitando un ardore mirabile di sentimenti e di commozioni, oltre che uno splendido sfolgorìo di fantasmi e di immaginazioni:

Quando l' idea *ne l'anima rovente — si fonde con l'amore.... divien fantasma.* —

Egli è anima giovenilmente e sinceramente entusiastica. Il dono di amare e di ammirare io l'ho, Egli dice; e questa è facoltà essenzialmente poetica. Ecco perchè quei materiali che veniva ricavando dalle miniere della storia civile e letteraria, poteron costituire le sorgenti perenni della sua fantasia ed il centro di vita, il polo d'attrazione del suo sentimento. In essi, come sangue al cuore, confluiscono tutte le sue facoltà e le sue energie; senza di loro, egli si sente freddo e vuoto, in essi il suo cuore si commuove e la sua fantasia si eccita e si esalta. Ecco anche perchè con desiderio insaziabile lesse e studiò; cultore appassionato e letterato *dai molti libri,* fino alla morte. Dagli studi egli si sentiva fecondato, abbeverata la sua immaginazione, vivificato ed appagato tutto il suo spirito. E così, come sintesi luminosa di lunghe notti di vigilie e di studi, fulgide note in margine alla sua vasta opera di letterato, nacque man mano la sua poesia. Nella quale, da quanto abbiamo detto, ben si capisce come le manifestazioni più propriamente liriche, cioè personali, soggettive ed autobiografiche, dovesser essere assorbite dal lirismo storico, civile e letterario, e come si trovino in esso gli slanci più arditi dell'estro del Poeta, i segni più perfetti dell'artista e il compiacimento più intimo della volontà e dell' intenzione del letterato.

Qui infatti non si tratta di scavare dall' intimo della propria coscienza gli elementi dell' ispirazione, di pascersi del proprio cuore o del proprio intelletto; non si richiede originalità di idee e di sentimenti, ma sì bene di lumeggiare, vivificare per forza d' immaginazione un materiale già pronto. Di impegnare cioè quel sentimento e quell'amore letterario e quelle attitudini mentali ed artistiche che il Carducci possedeva al massimo grado. Cosicchè nella poesia storico-civile-

letteraria, come quella che rappresenta la parte preponderante e meglio esprime i caratteri dell'arte carducciana, dobbiamo stabilire il pernio della nostra valutazione. Ho detto più importante e preponderante; il che non vale solo per la produzione degli ultimi anni, ma per tutta l'opera in genere. Stringi stringi, infatti, anche negli *Juvenilia* e *Levia Gravia*, le cose migliori dobbiamo cercarle in certe rievocazioni e frammenti di rappresentazione che vi si trovano (cfr. *Poeti di Parte Bianca*) e anche nei *Giambi* la nostra contemplazione, sopraffatta talora dalla afosa rettorica della canea concionatrice e declamatoria tanto importante civilmente, quanto caduca e imperfetta, sente un po' di ristoro unicamente in certe pause, in cui il Poeta, in momenti fugaci di bonaccia, nell'estuare della passione, gode di rappresentare figure ideali o di dipingere quadri e scene del passato (cfr. l'*Epodo per G. Cairoli, Processo Fadda, Nozze del mare*, etc.). Come Anteo al contatto della terra, il Carducci riceve forza e vita al contatto della storia. Ad essa sempre per istinto ricorre, in quanto in essa sente la piena effusione del suo intelletto e del suo sentimento, il pieno ritrovamento insomma di tutto sè stesso. Ma la storia oltre che punto di partenza rappresenta per lui anche il porto di sàlvezza e di rifugio. Quando l'ispirazione, debole per sè stessa, porterebbe un agghiacciamento dell'immaginazione, e viceversa quando la fantasia stanca raffredderebbe il sentimento, Egli con opportuni richiami storico-letterari sa talvolta riaccendere l'una e l'altro. Di qui le innumerevoli venature storico-letterarie che ramificano pon screziata varietà l'ordito anche delle sue liriche ciù intimamente soggettive (cfr. *Intermezzo, Ripresa*, etc.). Talvolta la commossa autobiografia si interrompe ed i ricordi personali della fanciullezza, della famiglia e del luogo natìo si aprono, per incastonare, splendide gemme, un quadretto, un richiamo, un'evo-

cazione del passato. Così, con magnifica fusione, accanto agli accenni alle *vergini danzanti al sol di maggio* trovi i richiami alla rivoluzione francese, a Danton, Demulèn, alla Repubblica romana, a Mameli, etc. Tal'altra volta il sentimento spontaneo e primitivo dell'uomo si fonde col sentimento riflesso del letterato, dello storico, del cittadino, ed escono fulgidi esempi di quel lirismo complesso foscoliano quale *Scoglio di Quarto, A Giuseppe Garibaldi, In morte di Nap. Eugenio, Per l'annuale della fondaz. di Roma;* poesia storica, rappresentazione e commozione lirica ad un tempo. Ed è questo un carattere importante della poesia carducciana che va messo in rilievo. Poichè il Poeta la poesia storica non la concepì restrittivamente ed esclusivamente come narrazione oggettiva, ma quale rappresentazione liricamente sentita. A quella guisa che include rievocazioni del passato nelle pause del sentimento soggettivo, così cementa gli interstizi dei passaggi storici con l'effusione dei suoi sentimenti, dei suoi amori, dei suoi ideali di uomo, di cittadino e di repubblicano. È qui anzi la forma di coesione e quasi l'incastratura dei varî pezzi della sua lirica, lo scheletro ideale di tutta la sua poesia narrativa. Anche quando ci aspetteremmo la pura e semplice *narrazione,* Egli porta in essa tutto il contributo del suo spirito ardente che interpreta, vivifica, addensa e rischiara, scorcia e quindi implicitamente valuta. Atteggiamento singolare e personale del quale nella ἀκμή delle sue forze poetiche nacquero splendide fusioni epico-liriche come: *Canzone di Legnano, Ça-Ira, In morte di Napoleone Eugenio,* etc. Caratteristico sopra tutti il *Ça-Ira,* specie di nuova epopea altrettanto solenne e oggettiva nella rappresentazione, quanto calda e ardente di lirismo. Ardita innovazione ben rispondente all'esigenze di un tempo eminentemente critico ed analitico, nel quale si rendevano impossibili le vecchie forme dell'antica epopea. «Io nego e non affermo, diceva il

Poeta, non posso quindi fare epopea » (1). Dinanzi al criticismo storico e al positivismo scientifico del suo tempo e del suo spirito, come critico e letterato del secolo XIX, capì l'assurdità delle vecchie costruzioni e dette nel *Ça-Ira* un breve abbozzo di epica *sui generis* in cui seppe magistralmente trarre dalla verità storica quegli effetti che altri trassero dalla favola e dal maraviglioso. Ed è merito del critico, dello storico e del poeta insieme il fatto che, mentre s'accorge che lo spirito dei tempi è cambiato e la scienza, come s'erano accorti del resto, Leopardi, Byron, Schiller, Monti etc., si è infiltrata nella vita del pensiero e del sentimento, invece di scacciarla, come loro, dalla poesia e muoverne lamenti, l'accolga invece in sè e cerchi farsene voce dinanzi allo spirito moderno. Il Carducci in questo caso fu filosofo della storia più comprensivo e moderno dello stesso Leopardi, di Schiller e di Byron. Capì che è impossibile discacciare dall'infinito dominio della poesia ciò che risponde alle condizioni e alle esigenze dello spirito umano (2) e bellamente sostituì all'antica epopea una forma nuova e moderna, quella *rappresentazione epica*, come disse lo Scarfoglio, che è racchiusa nei dodici sonetti del *Ça-Ira*. Essa ha lo scopo di « offrire alla fantasia ed al sentimento, in brevi tratti, come attuale, e senza mistura di elementi personali, un avvenimento o una leggenda » (3). Di fronte alle cartapecore dissotterrate dagli archivi, che sfatano leggende e miracoli e alle ferrovie che colle distanze accorciano i

(1) Cfr. *Prose*, 973 (*Ça Ira*): « Ogni cartapecora dissotterrata negli archivi soffoca un canto di epopea del passato, ogni chilometro di strada ferrata .... spiaccica un canto di epopea avvenire ».

(2) De Sanctis (*Saggi critici*, Napoli, 1874, 222) a proposito dei lamenti del Leop. sulle condizioni della poesia « La scienza è infiltrata nella poesia nè la si può discacciare, perchè ciò risponde alle presenti condizioni dello spirito umano ».

(3) Cfr. *Prose*, 975.

voli della immaginazione e con la conoscenza materiale rimpiccioliscono il mondo e la concezione fantastica della realtà, il Carducci non poteva conservare all'*epos* l'elemento favoloso e popolare della leggenda. Lo scopo è lo stesso: scaldare la fantasia e commovere il sentimento, ma con altri mezzi e in altra guisa. Egli non si rivolge a menti credule e fanciulle, ma a spiriti dotti e sapienti. Gli era quindi necessario, per parlare al sentimento, rivolgersi alla riflessione critico-filosofica, più che alla ingenua immaginazione; stimolando a valutare oltrechè a fantasticare. E diverso doveva essere anche il procedimento. Egli infatti non ha davanti a sè un materiale fantastico e ricco di forme quanto nebuloso e caotico, ma narrazioni più o meno scientifiche e positive: ed il suo compito quindi non poteva non essere diverso da quello dell'antico romanzatore. Non si tratta di ammassare elementi fantastici, quanto di offrire *in brevi tratti*, un fatto, una vicenda reale, addensando scene e avvenimenti. Non tanto di allontanare nel tempo (servendosi quasi di esso come di coefficiente idealizzatore) quanto di avvicinare e *ripresentare come attuale* il passato nel presente. E questo egli seppe fare nel *Ça-Ira*. Dalle storie del Blanc, del Thiers, del Michelet, del Carlyle, con senso di storico e gusto di artista mirabili, risecando i tratti più salienti, storicamente più significativi ed artisticamente più rappresentativi, posando a volo coll'immaginazione sulle sommità del racconto storico, ripresentò sinteticamente incorniciato in 12 quadretti, quasi 12 visioni, lo svolgimento del grande dramma del 1789. Naturalmente dote di questa epica nuova è la parsimonia, il rilievo, il sottinteso, come carattere di quella di prima era la descrizione, l'esuberanza fantastica, il particolare minuto, la narrazione distesa e prolungata. Invero qui il Carducci seppe essere parco, incisivo e rapido come mai era stato, stralciando anche quei particolari storico-eruditi che altrove gli era

stato così caro riprendere. Unicamente intento a rappresentare, se non tutto lo sviluppo, il più intimo spirito della grande catastrofe. Gli antichi filano la storia e le avventure, il Carducci, temperamento critico e riflesso, sottintende quanto più può, facendo intravedere al lettore, che non è più il popolino delle piazze, o i fantastici cavalieri delle corti, tutta la situazione raggruppata e annodata intorno ai fatti più salienti. Perciò, invece di un lungo poema, ci offre solo una corona di sonetti, 12 scenette staccate; lo storico e l'erudito, se hanno ingegno, fantasia, vi troveranno i legami e, sotto l'abbozzo, l'ampia comprensione del poema. La fantasia del Poeta e l'intuizione dello storico, han *divinato* nella grande rivoluzione le scene essenziali, l'artista le ha rese con un'espressione semplice, concisa e schietta, a tratti rapidi e scultorii; tocca al lettore ad impolparne l'abbozzo e avrà innanzi agli occhi della mente tutti gli elementi drammatici e poetici della rivoluzione francese. Tutti i principali avvenimenti di essa infatti sono accennati: l'arrolamento dei volontari, la presa di Longwy, la resa di Verdun, l'*ecatombe giacobina*, la *cannonade* di Valmy, la ritirata degli Alleati, e tutte le principali figure delineate: *Danton, Marat, Kleber, Beaurepaire, La Lamballe, Luigi XVI*, etc. Anzi diremmo che con studio sapiente di composizione, Egli ha cercato di inquadrare in ognuna di coteste *scene*, una figura, direbbe Pindaro, *che splende da lontano* e già di lontano attira e concentra la nostra contemplazione: Marceau, La Lamballe, Danton! Questo il sustrato materiale dei fatti. Ma c'è poi sotto la sintesi dello storico e del filosofo: il poemetto si apre e si chiude con due motti che ne assommano il significato ideale. Prologo: il motto di Danton pronunziato la mattina del 10 agosto 1792 al *club* dei Cordiglieri che racchiude già l'inizio della tragedia fatale, la caduta della monarchia, il trionfo del

popolo, la presa delle armi e l'inizio delle glorie militari: (1) in fondo, epilogo solenne, le parole di Goethe ridotte a forma di lapidario epifonema, che proclama e consacra la rivoluzione nella storia del mondo. Come si vede, adunque, il Poeta rappresenta non solo, ma implicitamente valuta. Nè poteva esser diversamente. Vero è che egli s'era proposto di escludere *ogni mistura di elementi personali,* ma tale proposito, se gli faceva obbligo di desumere il materiale della sua rappresentazione dalle più accertate e scrupolose narrazioni, non poteva escludere (che sarebbe stato impossibile) il contributo della sua mente di storico e di critico. Anche per il fine diverso che emanava da quella sua *rappresentazione epica* che egli intendeva di instaurare. La epopea antica aveva lo scopo unicamente di muovere e di dilettare la fantasia attraverso la favola. Questa del Carducci si propone di muovere il sentimento moderno, attraverso la verità e la riflessione critica. L'epica antica poteva prescindere da ogni valutazione, appunto perchè fuori della storia, ma il Nostro, che intende di rimanervi, non poteva non valutare, senza cadere nel campo della cronaca e del romanzo e disdire così l'intima essenza e il fine ultimo dell'opera sua. Non c'è adunque contradizione nel *Ça Ira* tra intenzioni e attuazione. E tanto meno questo carattere lede, come vollero i critici del tempo, l'imparzialità e la fedeltà storica. Poichè l'*imparzialità* intanto non vuol dire *impassibilità* e se si può richiedere al Poeta della storia d'essere *imparziale,* non si può richiedergli di essere *impassibile : per la contradizion che nol consente.* Il Carducci, appunto perchè artista, non poteva rappresentare la rivoluzione francese come un cronista. La *Mnemosine* dei poeti non

(1) « Que ce tocsin sonne la dernière heure des rois et la prémière de la véngeance et de la liberté du peuple — Aux armes et : *Ça Ira* ».

è quella dello storico, dell'erudito e del cronista. Bisogna ch'egli vivifichi, addensi, ponga contrasti, colori, luci e rilievi, ed anche discrimini e valuti. Per il cronista e per l'erudito, ed anche per lo storico nella sua attribuzione più rigidamente scientifica, la Rivoluzione può essere un vulcano spento da visitare senza paura e pericolo fin dentro il cratere; ma per il poeta, ed anche per lo storico nella sua funzione di artista, la cosa è diversa; bisogna che il vulcano ce lo rappresenti vivo, tonante e terribile nel momento dell'eruzione, che quasi ce lo *ripresenti* anche se ci spaventa e ci atterrisce. Questo fece il Carducci per la rivoluzione di Francia. Il che non rappresenta una *falsificazione*, come credettero il Cancogni e il Bonghi, dovuta a partigianeria di giacobino, ma un atteggiamento che esprime l'essenza stessa della poesia e dell'arte. Cosa che del resto fecero non solo il nostro poeta, ma sì anche, come rilevava il Sainte-Beuve (1), gli stessi storici più coscienziosi come il Thiers, il Michelet, e specialmente il Carlyle; alcuni capitoli del quale sono, direbbe il Bonghi, meno *imparziali* e, diciamo noi, *piú poetici* di alcuni dei sonetti carducciani.

Quindi tutt'altro che fazioso e tendenzioso fu il Poeta. Lo furono invece i critici suoi, il Cappelletti, il Cancogni, il Bonghi e specialmente il Guerzoni, la cui critica precettistica, tirannica e irrazionale pretendeva addomesticare l'individualità carducciana dentro al serraglio ufficiale del suo settarismo di artista mediocre e di moderato. Poichè non possiamo dire che il Carducci nel suo piccolo poema epico ci abbia dato una concezione storicamente inadeguata dei grandi avvenimenti del '92. Altre volte sì il rimprovero di sovrapporre i suoi sentimenti e risentimenti personali alla rappresentazione storica può essere giustificato, ma il rimprovero in ogni modo deve scaturire dalle leggi, dalle esi-

(1) Cfr. *Premières Lundis*, I, 92.

genze dell'arte e non già da quelle della politica e della morale. Senza dire che nel *Ça Ira* poi tale rimprovero è ingiusto sotto tutti i riguardi, perchè intrusioni personali non intervennero a sminuire non dico l'obiettività della narrazione, ma nemmeno a turbare l'equilibrio e l'unità della rappresentazione. Mai il Carducci, come uomo e cittadino, si contenne come in questo caso. Quel che vi è di soggettivo è dovuto all' indispensabile contributo di sè che ogni artista (storico o poeta che sia) deve dare, anche quando non si propone nessun altro fine che l'esatta narrazione dei fatti. Per il resto, ripeto, è rappresentazione obiettiva e storicamente precisa. Il sonetto quarto ad esempio:

L'un dopo l'altro i messi di sventura....

è pieno di poesia, di *pathos* drammatico e di esattezza e veridicità ad un tempo. Del resto, se si vuol controllare la verità di queste affermazioni, si pensi a qualch'altra rappresentazione poetica della rivoluzione francese, alla Basvilliana, per esempio. Quella sì che è uno zibaldone di impressioni confuse, personali e parziali, inquadrate dentro una cornice contraffatta anch'essa dalle viete forme della *visione* e del classicismo convenzionale. Una specie, bene osservava il Quinet, di fantasmagorica bolgia dantesca, una babilonia infernale di nessun tempo e di nessun luogo, più che il grande cataclisma del sec. XVIII a Parigi. Invece il *Ça Ira* è, per quanto può esserlo un componimento poetico, storia vera ed esatta. Anche il colorito è parco, preciso e senza esuberanze eccessive di tinte e di fantasmagorie. Diremmo che il Poeta ha sacrificato alla severità dello storico anche le sue abitudini e le sue tendenze di letterato. Qui infatti, meno che altrove, Egli fa pompa dei suoi colori classicheggianti e dei suoi prediletti motivi ornamentali, per la rapida concisione sintetica della narra-

zione. Ragione questa per cui fu più svelto e moderno che altrove. Leggete gli ultimi versi del primo sonetto, che in sintesi potente descrivono il fremito della Francia rivoluzionaria ed i lugubri presagi:

stride l'aratro in solchi aspri; la terra
fuma, l'aria oscurata è di montanti
fantasimi che cercano la guerra.

Il Monti, sulla scorta del suo classicismo, aveva immaginato miracoli e portenti: aveva fatto lacrimare le sacre immagini, piover goccie di sangue, ululare voci misteriose, come Virgilio ed Ovidio per la morte di Cesare; il Carducci invece, con una parsimonia mirabile di mezzi, ispira un brivido solenne e pauroso tanto più classico del Poeta romagnolo, quanto più moderno degli stessi autori delle *Georgiche* e delle *Metamorfosi*. Per queste ragioni io credo che il *Ça Ira* rappresenti il prodotto classicamente più perfetto dell'arte carducciana ed il capolavoro di tutta l'opera sua. Varie ragioni concorsero, come fortunate circostanze, a determinare questo più sublime slancio dell' estro e questa più ampia esplicazione delle sue forze.

Prima di tutto un tema determinato e preciso, di cui aveva negli storici non solo il materiale grezzo bell'e preparato, ma in alcuni di essi (Michelet, Carlyl) esottolineati quasi i fatti più salienti, rilevate e disegnate le figure più importanti, accennati gli spunti più drammatici e più poetici. Abbiamo detto che il Carducci è un ingegno eminentemente assimilatore; che gusto, sensibilità, finezza, sono le caratteristiche predominanti della sua mente. Ora qui non si trattava che di esplicare queste doti che egli possedeva per eccellenza. I fatti dal Michelet e specialmente dal Carlyle non erano solo narrati, ma anche aggruppati e disposti sinteticamente e drammaticamente più che secondo l'ordine cronologico; ed eran

già quindi predisposti alla elaborazione poetica. Il Nostro in questa maniera trovava già pronto lo schema, l'impalcatura non solo, ma quasi la disposizione lirica e drammatica del poema, non senza qualche accenno e pennellata, qua e là, di colorito poetico. Non si trattava quindi che di *riassumere* con amore quel materiale di già fermentato e scaldato dallo spirito della poesia, di dirigervi le sue forze di artista e la sua abilità di cesellatore per un affinamento maggiore. Ed Egli lo fece con trasporto amoroso ed impeto fondente più che mai, spinto dal suo profondo senso di simpatìa storica e sedotto quasi dall' argomento, in cui doveva sentire la piena effusione di tutta la sua coscienza civile, politica e letteraria. Ma c'era un'altra ragione; ed è che, siccome si trattava unicamente di narrare, di fare opera d'arte nella storia, scopo ultimo diventava la brevità, l'efficacia, l'evidenza rappresentativa; dimodochè, Egli mirando a questo, dovette gettare a mare, anche senza che se ne avvedesse, tutte le sue reminiscenze e tutto l'addobbamento di altre volte.

Senza dire che la scelta ardita e direi quasi divinatoria della forma metrica (il sonetto) gli impediva di divagare e stemperarsi nel lirismo, nella descrizione e nell'eccessiva ornamentazione storico-letteraria.

Compaiono è vero qua e là nel bronzeo basso-rilievo, come bollicine d'aria, denominazioni letterarie e reminiscenze (i mugghianti, di furore accenti, attinge etc.), ma restano nel contesto quasi impercettibili. Non infrequenti anche richiami e particolari storici: (*Baiardo, Vercingetorige*, i *Druidi*, i *Templari, S. Bartolomeo*) ma non son tali da stonare col carattere del quadro e sembrano anzi efficacissimi a meglio rilevarne lo sfondo dei tempi e dell'ambiente. Così il famoso *morir* di Corneille divenuto quasi motto rettorico e teatrale, quale efficacia e solennità acquista trasportato nella tragica realtà dei fatti descritti dal sonetto carducciano! Il quale è forse uno dei più belli di tutta la collana. La

narrazione è secca, concisa; non una parola di più; la situazione è solenne, il contrasto sublimemente drammatico; « *eravamo dispersi in su le mura* etc. ». La chiusa veramente tragica:

goccian per quei riarsi volti strane — lacrime....

Parimente l'altro sonetto: *Su l'ostel di città....* etc., è narrazione a tratti rapidi, risentiti, corti, ad atteggiamenti risoluti e veramente, come disse il Carducci stesso, di *alto rilievo*. Anche la descrizione non si stempera nella decorazione. Il Sonetto II rappresenta una collana splendida di ritratti a colorito austero cupo; severi pallidi volti come certi ritratti del Mantegna di Sebastiano Dal Piombo o del Pontormo.

E tu Kleber.... etc. talvolta il ritratto si allarga nelle più solenni scenografie:

in cospetto a Danton pallido enorme....

o in raffigurazioni tragicamente macabre:

ecco mugge l'orribile corteo,
la fiera testa in sulla picca ondeggia
e batte alle finestre. Ed il re prono....

La *Nemesi storica* qui, non *ragionata* come altrove ma *rappresentata* comunica al lettore un brivido di tragico orrore.

Ma non mancano in così cupa tragedia anche dolci situazioni idilliche e movenze delicate e soavemente melodiose: « *gemono i rivi e mormorano i venti...* » che, splendide in sè, acquistano dal contrasto nuovo valore drammatico. Sonoramente vibrante di eroica musicalità è la iniziale del Sonetto X: « *marciate o de la patria incliti figli* » che si distacca dal precedente come un improvviso squillo di fanfara. Come si vede, la

narrazione diventa dramma e tragedia, la descrizione diventa ritratto; mentre i più svariati atteggiamenti si fondono e si avvicendano in modo da produrre le impressioni più varie; dal patetico al tragico e al macabro, dagli orrori più cupi e dalle ironie più crudeli (1) agli impeti più eroici e ai più dolci e sentimentali richiami.

Ogni motivo di decorazione è quasi abolito; l'epiteto non è più *esornativo* ma *epico-lirico*. La descrizione di Danton *pallido enorme* ci dà due aggettivi veramente statuari e di un'imponenza difficile a trovare nella lirica, Eschilo e Dante e Hugo eccettuati. Il linguaggio assume quasi sempre le forme più altamente laconiche e tacitiane: « *perchè viva la patria oggi si muore* » o più solennemente sentenziose: Di qui al mondo — oggi incomincia una novella istoria ». Non divagazioni e particolari inutili, non residui morti in questi sonetti: veramente *niuna bruttura è stata compiuta dinanzi alle muraglie di bronzo della storia*. Le facoltà artistiche del Poeta han raggiunto i loro massimo sforzo e il loro massimo equilibrio, e il suo sentimento di cittadino, il più alto grado di calore. Il che ha fatto anche scomparire tutti i peggiori difetti e le peggiori abitudini del letterato. Per queste ragioni il *Ça Ira* rappresenta la misura ultima della poesia carducciana. Cosa del resto che anche i contemporanei riconobbero, tanto più quanto, interessandosene per le allusioni politiche, lo condannarono come documento civile e morale. Abbiamo visto come una delle principali ragioni che concorsero già a determinare il più sublime slancio dell'ispirazione carducciana fu l'aver trovato un argomento speciale che oltre all'esigere proprio quelle attitudini e facoltà che erano in lui più sviluppate,

(1) Cfr. ad es. il son. sull'uccisione della Lamballe.

era già preparato e disposto a riceverne l'impronta. La stessa cosa avvenne nella *Canzone di Legnano.* Anche qui il materiale era già pronto: le cronache di Sire Raul, di Radevico, di Ottone Morena, le storie del Giulini, del Tosti, del Cusani, del Vignali, del Rotondi, gli offrivano gli elementi della ricostruzione, mentre il Berchet, il Mamiani, gli offrivano, nella celebrazione poetica, l'episodio della seconda Lega Lombarda già bell'e idealizzato dalla tradizione, con quel significato patriottico-civile con cui il Carducci lo riprese. Si trattava adunque anche qui di sintetizzare, addensare fatti e circostanze; trasformare in dramma il freddo racconto dei cronisti, rafforzare e ravvivare liricamente quel che negli altri, per deficienza fantastica, era rimasto scialbo e freddo; rievocando e facendo quasi rivivere la scena che il Berchet e il Mamiani avevano schematicamente raccontata.

Occorreva più sangue caldo, cioè più fantasia del Mamiani, e più senso letterario, competenza storica e abilità ricostruttiva del Berchet; e queste doti il Carducci le possedeva. Ecco perchè in questo soggetto egli potè di tanto avanzare i predecessori. L'episodio che prepara la seconda Lega Lombarda diventa così una scena viva, presente e palpitante di passione drammatica e di calore oratorio. Dico *oratorio*, perchè quel canto, in fondo, dopo una piccola introduzione e una magistrale ricostruzione d'ambiente, la quale serve a orientarci nello spirito del tempo e del luogo, prende la forma della *concione*. Benchè sia un'oratoria *sui generis* e particolare, in quanto trae i suoi effetti non tanto dalla topica e dalla rettorica quanto dalla nudità dei fatti che essa rappresenta. Oratoria poetica o lirica, chiamiamola così, la quale anche nei momenti di maggior impeto e di maggior concitazione, non rompe mai le sacre barriere dell'arte nè risica mai di degenerare nella rettorica e nell'enfasi. Il discorso di Alberto di Giussano è un'impetuosa successione di visioni e direi di fatti

più che di parole, tanto più potente e convincente quanto più storicamente documentata. Essa assume così l'efficacia della rappresentazione e nei suoi contrasti la forza passionale del dramma. Accortamente invero gli avvenimenti sono aggruppati e avvicinati, se pure talvolta contro la cronologia (1), in sintesi piene di effetto. La storia così rivissuta dalla fantasia è ripresentata a noi come attuale e presente. E quando dico storia, non intendo tanto la materiale narrazione di avvenimenti, ma il suo spirito e l'anima sua.

Dico che noi ci sentiamo commossi e riviviamo quasi la passione di A. di Giussano e dei milanesi del sec. XII. Poichè il Poeta non ci dice solo ciò che essi fecero, pensarono e deliberarono, ma i sentimenti che accompagnarono le loro azioni, i loro odî e i loro amori; assolvendo nelle supreme finalità dell'arte, l'ultimo cómpito della storia come poesia. Per queste ragioni la *Canzone di Legnano* è documento di più alto valore storico, che le stesse storie del Giulini, del Cusani, del Tosti etc.

Poichè di fronte a quelle narrazioni le quali, direbbe il Manzoni, ci dicono solo quello che gli uomini compirono e non i sentimenti che li animarono, facendoci conoscere così dei fatti soltanto la buccia esteriore, il Poeta che rappresenta gli avvenimenti nella loro integrità adempie, oltre al suo cómpito d'artista, anche alla funzione dello storico nelle sue più alte attribuzioni. E le adempie, s'intende, nell'essenziale, anche se nei particolari secondari viola le leggi della veridicità. Ma questo poco interessa; e dopo aver pianto alle invocazioni e deprecazioni di A. di Giussano e fremuto all'urlo del Parlamento che giura vendetta, poco c'importa dell'imprecisioni geografiche del sole,

(1) Per es. il C. pone un console Gherardo nel 1176, mentre in quell'anno non ci furon consoli di q. nome. Così anacronistico è l'accenno all'esercito che vien con la bionda imperatrice riferito al 1176 mentre, secondo il Morena, esso venne nel 1159 all'assedio di Crema. Cfr. *Il Carducci Umanista*, pag. 237.

poniamo, che tramonta dietro il Resegone, o dell'imprecisioni cronologiche, del console Gherardo evocato in tempo non suo. Se mai, per il primo particolare, non è l'errore di geografia, quanto un non so che di sfondo melodrammatico che è in quella chiusa, che costituisce la stonatura; per il resto bisogna pensare che il Poeta non è un cronista e che può, come fu notato, dentro i confini della verosimiglianza (che è la verità dell'arte) ricomporre e ricollegare gli avvenimenti, trasportare e avvicinare i particolari, rifare cioè il processo sintetico con cui la fantasia popolare tramanda e rappresenta i fatti, accumulandoli per identità di cause, anche se separati per ragioni di tempo e di luogo. Procedimento essenzialmente poetico che mentre consegue un effetto di gran lunga maggiore alla verità ed obiettività resultante da un'indagine storicamente precisa, non rappresenta a rigor di termini una falsificazione, ma sì la più alta e vitale comprensione della storia stessa. Anche qui la forma è come nel *Ça Ira* sapientemente indovinata. La *lassa* di dodici endecasillabi lenti e monoritmici dà un'intonazione severa e un sapore quasi arcaico alla narrazione. Il verso pare povero e monotono, ma sa adattarsi meravigliosamente spezzettandosi all'esigenze del racconto e del dialogo. Ed anche qui troviamo le stesse doti di espressione; concisione, brevità e rilievo. A. di Giussano parla per semplici affermazioni e proposizioni staccate; il popolo delibera per sentenze di una tacitiana lapidarietà (L'esterminio a Como! a lancia e spada il Barbarossa in campo! uccidete il Barbarossa, etc.). Anche lo stile pare povero di colorito, ma è efficacissimo, il linguaggio è moderno come di rado; e se riprende vocaboli dell'uso arcaico o erudito (*arengo, sforzo, esercito, lurchi, oste*) non è vezzo letterario, ma esigenza storica. Un altro prodigio di assimilazione sono: *Faida di Comune* e *Leggenda di Teodorico.* Avvicinabili alla *Canzone di Legnano,* non solo per perfe-

zione artistica, ma per affinità di contenuto. Anch'esse sono rappresentazioni e *ripresentazioni* di avvenimenti, sebbene di un' importanza minore in quanto rappresentano piuttosto episodi che vere e proprie rivoluzioni come il *Ça Ira* e la *Canzone di Legnano.* E un po' diversi sono anche perchè non pervasi da quell' afflato lirico personale che bolle pur senza turbarne l'obiettività nel sottosuolo dei dodici sonetti e della *Canzone.* Qui si tratta di singole scene abilmente riprodotte e passiamo dal quadro a grande stile all' arazzo; dall' epopea alla ballata. In *Faida di Comune* è ripresentata una scena di costume e d'ambiente. Doti di questa non sono tanto il dramma e la passione, quanto la evidenza e l' intonazione della descrizione. Abbiamo dinanzi, come dicemmo, un arazzo intessuto col più squisito garbo di disegno, col più fine senso del colore. Dalla narrazione del Muratori, e di A. Mussato, su certi spunti delle *Rime* di G. Faitinelli è ricostruita una scena del basso medioevo. Poche pennellate bastano al Poeta per *rievocare* il passato. Quegli uomini son come risuscitati in tutta la fisonomia, il costume e l'abito del secolo (1). Il linguaggio è colorito ed intonato anch'esso al tempo, lo spirito della storia e delle usanze trapela da ogni frase e da ogni atteggiamento (2). Anche il carattere della vita e delle costituzioni civili è ritratto in alcuni versi meglio che in diecine di pagine di qualche storico del medioevo. Accanto a *Faida* per somiglianza di contenuto ed affinità di forme (3), sebbene meno originale, è da mettere la *Leggenda di Teodorico,* bella versificazione della *Vilkina Saga.*

Il Carducci in essa aveva di già tutto il materiale

(1) *Tutti a nuovo e in bell'arnese — Col mazzocchio e con la spada,* etc.
(2) Cfr. *Voi che in Corsica visconti* etc.
(3) Ballata di ottonari con accentaz. simile.

della leggenda col relativo colorito dei particolari, sì che non aveva da farne altro che una bella versificazione. E da essa uscì una delle più belle *ballate* medioevalesche della nostra letteratura, cui solo forse quella del Carrèr: *Il cavallo d' Estremadura* può reggere il confronto. E invero ha, con essa anche singolari somiglianze di contenuto e di forme (1). Isabella, rapita sul magico destriero, ricorda Teodorico scomparso sul cavallo infernale, benchè qui l'elemento contenga una significazione storica (2) che non è nel canto del Poeta Veneto. Allo stesso *ciclo medioevale* appartengono le belle traduzioni dal catalano *Il Passo di Roncisvalle* e *Sui Campi di Marengo* specie di svolgimento poetico di un concetto del Quinet, (*Rév. d'It.* I IV), benchè troppo infarcite di particolari storici e forse un po' troppo artificiose nello schema della composizione procedente a forza di monologhi e soliloqui. Carattere questo che l'accomuna alla *Ninna Nanna di Carlo V*, specie di sirventese di splendida fattura nel ritmo lento e grave che consegue talvolta l'effetto e la simpatica monotonia dei più bei racconti popolari.

Ci sono ampie sintesi storiche abilmente ritratte in pochi versi: *La discordia e il sangue per tre rivi* etc. e rappresentazioni piene di effetto.

E boccon giacque corpo dispogliato.... etc.

Ma il frasario troppo spesso letterario e frequenti reminiscenze (*Le mascelle a guisa di maciulla, la faccia cagnazza,* etc.) (3) e i troppo minuziosi riferimenti sto-

(1) Così ad es. il verso: *Egli è ver, sacra corona,* ciò che intesi da più dì — ha riscontro nel Carducci.

(2) La leggenda esprime la vendetta del sentimento cristiano offeso dagli ultimi anni del regno di Teodorico (Cfr. *Carducci Umanista*).

(3) Tutto dantesco anche il verso: *ad una caccia eterna io con te surgo.*

rici, costituiscono un carattere di inferiorità dinanzi alle poesie precedenti.

Splendido quadretto dello stesso genere è *Comune rustico,* affine per lo spirito storico che lo informa a *Canzone di Legnano* e per la vivacità realistica della descrizione alle più belle poesie paesistiche del Poeta.

In questa maniera con *Canzone di Legnano, Leggenda di Teodorico, Faida di Comune, Comune rustico, Il Passo di Roncisvalle* e, se volete, per quanto di contenuto più letterario, con Jaufrè Rudel, si conclude il *ciclo medioevale* della poesia storica carducciana.

Ma oltre alla *rappresentazione storica* e alla poesia più propriamente narrativa, c'è un'altra specie di poesia che più propriamente chiameremmo *lirica storico-letteraria,* narrazione cioè in senso ampio, pervasa più o meno di motivi personali che costituisce la più gran parte dell'opera poetica carducciana.

La quale, volendo, si potrebbe facilmente, con questo criterio, ridurre ad una specie di schema. I. poesia storica pura: *Miramar, Per la morte di Napoleone Eugenio, Scoglio di Quarto, Bicocca di S. Giacomo.* II. Poesia letteraria pura: *Omero, Virgilio, Fiesole, Dante, Il Sonetto, San Giorgio di Donatello, Alla Rima, Commentando il Petrarca, C. Goldoni, Nicola Pisano, Ragioni metriche, All'aurora, Pel monumento di Dante, A Scandiano, Il Liuto e la Lira,* e tutte le traduzioni. III. Poesia storico-letteraria *con lievi infusioni liriche: Piemonte, Valkirie, Ferrara, Alessandria, Fonti del Clitunno, Chiesa di Polenta, Primavere Elleniche,* etc. IV. Poesia lirica *e soggettiva a sfondo storico letterario: Ripresa, Intermezzo, A G. Garibaldi, Per l'Anniversario di Roma, Dinanzi alle Terme di Caracalla, Ruit hora, Da Desenzano, In una Chiesa Gotica, Sirmione, Saluto Italico, Presso l'Urna di B. Shelley, Alla Regina d'Italia, Alla Figlia di Francesco Crispi.* Ed a questo gruppo si potrebbero aggiungere altri compo-

nimenti: *Maggiolata, Serenata, Dipartita* (1) etc., i quali, sebbene di carattere più intimamente lirico e personale, sembran piuttosto nati da un impulso letterario di imitazione che spontanee manifestazioni di un sentimento diretto. Sono queste le tenui azzurre vene di romanticismo nella salda compagine del classicismo carducciano. Che certe tristezze, certe tendenze, certe pose son così aliene dal temperamento e dalla più vera natura del Poeta che non si posson spiegare, ripeto, se non come letterarie contaminazioni della sua ispirazione. La quale ora si rifoggia su Heine, ora su Lamartine, in maniera non disforme da quella di alcuni dei nostri romantici più autentici (2).

Ma, naturalmente, la classificazione fatta implica una divisione semplicemente provvisoria ed approssimativa, fatta solo per comodità di studio. Poichè, come ben si capisce, è difficile ridurre ad uno schema rigido il contenuto della poesia carducciana. Ci sono infatti poesie storiche più o meno liriche, e liriche più o meno storiche e letterarie, per cui si passa da uno all'altro dei termini, con una progressività e continuità che rende impossibile ogni netta separazione. Bisogna quindi supporre passaggi e anelli intermedi: pur ritenendo lo schema come segno materiale a determinare le direzioni dell'attività del Poeta. E una cosa che salta subito agli occhi è la presenza costante della storia e della letteratura che si fonde col sentimento lirico dando luogo a quel genere misto di lirica storico-didattica che fu sì caro al cantòr dei *Sepolcri* e delle *Grazie*. Di questo genere, capolavori come *A Giuseppe Garibaldi, Scoglio di Quarto, In morte di Na-*

(1) *Cavalcata — Mattino e Notturno — Mattino Romantico — Classicismo e Romanticismo — Brindisi Funebre.*

(2) Cfr. per le somiglianze col Praga, Aleardi, Heine, Lamartine. cfr. *Carducci Umanista*, 174-175.

poleone Eugenio, Per l'Anniversario della Fondazione di Roma, in cui la storia diventa commozione e passione, raggiungendo, come nei *Sepolcri,* le più fulgide sublimità del più sentito lirismo.

Te redimito di fior purpurei....

Il sentimento di ammirazione dà anche alle più consuete affermazioni e persino direi alla polemica, la solennità delle più alte proclamazioni e rivendicazioni:

Te, dopo tanta forza di secoli,
Aprile irraggia, sublime, massima!...
Salve, dea Roma, chi disconosceti
Cerchiato ha il capo etc.

Così nell'*Ode a G. Garibaldi* la raffigurazione dell'eroe è veramente trasportata nel vibrante etere luminoso, di un eterno eliso. E non è scenografia uso *Basvilliana* o *Mascheroniana,* ma veramente i personaggi parlano, come gli *spiriti magni* del Limbo dantesco, il più sublime linguaggio della poesia. Anche la finale: *Gloria a te padre,* è delle più commosse apostrofi che il sentimento dell'ammirazione abbia mai prodotto nella lirica italiana. Molti anche prima (Aleardi, Mercantini, Mameli, Dall'Ongaro, Nievo) ed innumerevoli altri (1) avevan cantato di Garibaldi, ma nessuna idealizzazione, se non forse quella del D'Annunzio, ha la solennità ieratica, l'intensità e il calore lirico delle strofe carducciane. Parimenti inutile sarebbe rilevare le bellezze dell'alcaica *In morte di N. Eugenio, Scoglio di Quarto,* etc. La movenza virgilianamente delicata della similitudine ini-

(1) Cfr. R. Barbiera, *I poeti della patria*; G. Stiavelli, *Garibaldi nella letter. contemporanea.*

ziale, la sintesi rapida e parca della storia dei napoleonidi, i contrasti drammatici e toccanti e la chiusa tragicamente eschilea (Letizia Ramolino, la moderna Atossa, che urla e tende le braccia, sul selvaggio mare), fanno di quell'Ode forse il capolavoro della poesia lirico-storica carducciana. Anche lo schema della composizione è semplice; i passaggi spontanei e provocati dalle più naturali associazioni della fantasia e del sentimento. Niente di meccanico e di forzato, di freddo e di letterario; la commozione e l'elemento storico si controbilanciano e l'uno scalda l'altro in perfetta armonia ed equilibrio.

Ma anche la poesia puramente letteraria, benchè sia per sua natura meno interessante e per il suo contenuto più restìa alla elaborazione fantastica, fu talvolta dall'amore del poeta e dall'abilità dello stilista scaldata e trasformata in fulgido documento d'arte. *Martin Lutero, Virgilio, Alla Rima, Stampa e Riforma,* e qualche altro sonetto sono, per dirla col Gauthier, come tanti disegni e piccole incisioni a vivi colori in placche d'oro e di cuoio, medaglioncini di smalto che ricordano *Emaux et Cammées* del Francese, o, se volete, le splendide e signorili collezioni artistiche di Roberto Browning (1), o di Dante Gabriele Rossetti. Ma la storia e la letteratura contengono in sè stesse un pericolo mortale : di restar cioè erudizione e lezione accademica, anzichè trasmutasi in poesia ed arte. Ora questo non è accaduto quasi mai al Carducci. Nondimeno è impossibile non fare qui una distinzione e come una graduatoria estetica, secondo il grado maggiore o minore d' intensità lirica dei vari componimenti.

Letterario ad esempio è il sonetto : *Virgilio.* Ma quale letteratura ! Lo spirito georgico del poeta latino vi alita diffuso come una dolce melodia in una campagna silenziosa e profumata; la sapienza del periodo rit-

(1) Cfr. ad es. *Old Pictures in Florence.*

mico, l'equilibrio simmetrico della comparazione ne fanno un prodigio d'abilità tecnica e di sensibilità musicale, e i richiami intimi e dolci del sentimento, una delle poesie virgilianamente più tenere e soavi della musa carducciana. Nè l'eco di qualche reminiscenza (1) riesce a turbarne e scemarne l'effetto. Parimenti letteraria per il carattere mitologico e la derivazione dai canti ariani che il Kerbacher aveva tradotto, può considerarsi l'ode *All'Aurora.* Ma i tocchi descrittivi e le rappresentazioni che vi si susseguono come tanti quadretti, ne fanno tutt'altro che una dissertazione di mitologia greco-orientale. Dissertazione, se pure elegante e ben cucinata, invece rimangon alcuni componimenti : *Il Sonetto, La Rima, Il Liuto e la Lira, Ragioni Metriche,* etc.

Il *Sonetto* specialmente, cui le visibili reminiscenze del Sainte-Beuve e del Wordsworth dànno un carattere erudito e freddamente professorale. La letteratura resta letteratura, nè riesce nemmeno a fondersi colla storia e ad acquistar quel colore, quello splendore di immagini che è in altre poesie del genere. È dissertazione non molto disforme da quella della nostra tradizione accademica letteraria, come quella del Monti a proposito del Frugoni, Parini e del Tasso; del Manzoni sul Monti e sul Parini, del Parini sull'Alfieri; e del Foscolo sul Frugoni e lo stesso Parini. Pseudo-storia letteraria in versi che non ha nè la precisione del giudizio critico, nè il fulgore e il calore vero della poesia.

« *La mantuana ambrosia e il venosino — mèl gl' impetrò delle tiburti muse — Torquato....* ».

Par di sentire il Monti a proposito del Parini :

« *Fabbro di numeri divini — l'acre bile fe' dolce e la vestia — di tebani concenti e venosini* ».

(1) L'usignolo che « *empie il vasto seren di melodia* » può ricordare infatti il PETRARCA : *Quell'usignol che sì soave piagne.*

E aridamente letterario, se non tutti e tre, è alcuno dei sonetti intitolati dal nome di Omero.

« *Se l'Alpe o Ato pria non si distempre* »

Versi come questi, non rappresentano che le bacature del vecchio classicismo accademico. Ugualmente gelida e freddolosa è la poesia pel *Monumento di Dante*, infarcita di miche dantesche con un'ostentazione da rasentare la pedanteria. Senza dire della falsità del concetto che l' informa (Dante è fatto, per comodità patriottica, padre e precursore dell'unificazione italiana) il canto sente in tutto il languore della vecchiaia e parrebbe, per l'andamento declamatorio e la pompa fantasmagorica, più opera del cantore di Basville che dell'autore delle *Odi Barbare*. Nè gran che superiore è il sonetto per l'*Ariosto* (*R. Nuove*, XX) ispirato da alcuni versi del Monti e l'altro *Nicola Pisano, Ora e sempre*, etc.

Poichè di fronte a quello per *Giuseppe Mazzini*, che appare per severità e solennità come uno dei più bei *ritratti* ideali che possegga la lirica italiana, la raffigurazione di *Ora e sempre* sembra piuttosto una popolare oleografia da salotto campagnolo.

Il Nizzardo che tende la mano al Genovese, quell'*Ora e sempre* fatta sonare con pomposa solennità di espediente teatrale, da Caprera a Staglieno, e l'ultima imbiaccatura romantica, lo sfondo lunare del Pantheon, ricorda la più brutta *maniera* del Byron e del Lamartine.

Analogamente nei sonetti per *N. Pisano* il dato culturale prodigato in modo eccessivo, ne raffredda il lirismo ; c' è il raffinamento più tormentoso della parola, ma manca quell'ardore e commozione che altre volte dà vita all' insieme ; sicchè essi restano puri e semplici mosaici sapienti nel disegno, ma scialbi e senza calore.

Siamo al termine e alla sublimazione ultima della lirica carducciana: qui il Poeta sembra dar la mano a G. D'Annunzio e questi sonetti potrebbero far parte di quella collana di medaglioni che si ammirano nella prima produzione dell'Abruzzese. Più calda e più *lirica* invece è l'ode *A V. Hugo*, in cui le risonanze victorughiane, scaldate da un profondo sentimento di ammirazione, assumono un significato maggiore che non sia la pura e semplice imitazione.

Ma è che al Poeta, sul declinare degli anni, si agghiaccia il cuore e la immaginazione e resta il puro stilista.

Perciò anche in quella che abbiamo chiamata *lirica storica* e *storia-lirica* non tutta la produzione ha lo stesso valore di poesia. Talvolta l'equilibrio tra il dato storico-letterario e l'elemento lirico viene turbato con evidente dissonanza della composizione e diminuzione di effetto. Ora la storia e la letteratura s' intrudono a forza nell'espansione individuale a ghiacciare i più intimi trasporti del sentimento (cfr. i trissottini e i manzoniani, la sirventese di *Dav. a S. Guido* e *Idillio Maremmano*), ora il sentimento lirico s' infiltra a turbare, come chiosa e sfogo personale, la serena narrazione storica. Tale il caso dell'Ode *A Ferrara*, ove, come fu osservato, le opinioni politiche, religiose dell'uomo e del cittadino intervengono più che a scaldare la rappresentazione, a storcerne e a violentarne il significato.

Le invettive alla Chiesa e il richiamo alla *Lupa Vaticana cruenta* (oltre che scaturire da un errore (1) storico) rappresentano sfoghi intempestivi di un postumo patriottismo; come aggiunta artificiosa appare la carica finale di Garibaldi sul Gianicolo, rispetto al contenuto generale della poesia.

(1) L'acquisto di Ferrara infatti è del 1598 e la morte del Tasso 1595, e, come osservava il Tommaseo, ridurre il concetto allegorico della *lupa dantesca* alla Corte papale è rimpicciolirne il significato.

Altra parentesi estranea al motivo fondamentale posson apparire in *Valkirie* le invettive alla *crollante casa d'Asburgo,* etc. che conseguono tanta maggior efficacia oratoria quanto meno giovano all'effetto della rievocazione storica. Ma i danni peggiori nella lirica carducciana derivan sempre dalla sopraffazione del dato storico e letterario rispetto ad ogni altro elemento.

Il riferimento e la rievocazione del passato può servir talora anche a rafforzare il sentimento, ma per ciò bisogna che il richiamo sia spontaneo naturale e contenuto dentro le debite proporzioni. Così non si capiscon in certe poesie di carattere intimamente soggettivo, quelle lunghe lezioni di archeologia fatte volta per volta a Lalage e a Lidia, le quali, se ben sapientemente *condite in molli versi,* raffreddano il calore della situazione, e la nostra commozione.

Ma l'abuso dei particolari nocque anche talvolta all'effetto della poesia storica propriamente detta o narrativa.

E fu quando essi presero il sopravvento impedendo ed agghiacciando le concitazioni dei trapassi fantastici e la poesia si deformò nella dissertazione. Tali alcune Odi degli ultimi anni : *Bicocca di S. Giacomo, Ferrara, Chiesa di Polenta,* etc. che mi somiglian un po' troppo, nella struttura, a quelle conferenze in cui l'oratore, tra una metafora, un bel motto e una barzelletta, vi scodella in mezz'ora tutta la rivoluzione francese, o, se volete, tutta la storia d' Italia da Odoacre a Vittorio Emanuele III. Poichè la storia, se vuol divenir poesia, deve ubbidire alle leggi della poesia stessa, nè può conservare le forme del trattato, l'enumerazione e il commento, invece del trapasso lirico, se non a patto di restar fuori dai domini dell'arte. Sono i tratti salienti adunque, τά ἄκρα, direbbe Pindaro, la *sommità dei fatti* e dei miti, quelli che contengon maggior possibilità di sviluppo poetico. I particolari quindi van tra-

scurati anche dal Poeta della storia, per lumeggiare e porre in rilievo queste *cime*, che dominan tutta la scena di un avvenimento, queste sintesi che racchiudon in fondo tutto il significato di un fatto, di una leggenda. Invero l'estro del Poeta, nei momenti di maggior calore e di maggior potenza fantastica, seppe far queste selezioni eminentemente poetiche. Vedete il *Ça Ira* e *La Canzone di Legnano*. Lo schema è semplice, la narrazione e la rappresentazione sobria ed efficace ed i particolari son ripresi con parsimonia e misura solo come sfondo a colorire l'ambiente, il secolo, etc. Ma negli ultimi anni, quando la sua fantasia cominciò a raffreddarsi e quel suo senso lirico fondente di *simpatia* a intorbidarsi, il particolare assunse un valore eccessivo e quasi una vita di per sè stesso. E allora sparisce la lirica e resta l'erudizione! Difficile sarebbe dire se fu il raffreddamento dell' ispirazione che portò nella sua poesia l'eccessiva erudizione, o se questa col suo peso fece ricadere gli slanci della fantasia: fatto sta che negli ultimi canti dal 1890 in poi questi due fatti si corrispondono con costante parallelismo e l'uno è quasi indice dell'altro.

E allora, ripeto, non abbiamo più poesia storica ma storia poetica o versificata, non più poesia letteraria, che è poesia anch'essa, ma storia e *letteratura in versi*.

Tale, poniamo, *Il Liuto e la Lira*, che sembra, per lo schema meccanico della composizione, più una lezione di metrica che una ode. Quella personificazione ad es. delle varie *forme* può apparire elegante per un conferenziere, ma diventa per un poeta ripiego meschino e pedantesco.

E allora, mancando all'ispirazione un nucleo o un centro di aggruppamento o di riferimenti lirici, viene anche a mancare lo scheletro del componimento poetico. O meglio allo *scheletro naturale* si sostituisce uno *schema materiale*, alla *composizione* il *componimento*. Manca l'intuizione *estatica, fondente*, l' idea madre che

domina e irradia e scalda tutto, e l'ode perde la sua unità per divenire enumerazione.

Ben osserva il Thovez (1) che nelle ultime poesie la concatenazione delle idee non è lirica ma meccanica, benchè erri nel soggiungere che procede più dalla ragione che dal sentimento. Poichè i passaggi son talvolta suggeriti, più che dalla deduzione logica, dalla facile successione di tempo e di luogo. Con un tenue filo di cronologia e di topografia, egli svolge la narrazione per aggiunzioni e sovrapposizioni successive.

Facile così ricostruire lo *schema archetipo* di parecchie sue odi (cfr. *Alla Regina d' Italia, Alla Vittoria, Il Liuto e la Lira, Alla Rima*, etc.). Una domanda o una esclamazione iniziale, una breve ricostruzione d'ambiente, un salve, e ciao!

Oppure: una sfilata panoramica, una breve rievocazione di avvenimenti, una breve apostrofe e via (Cfr. *Piemonte e Cadore*, etc). Perciò avviene che molte di esse si somigliano tutte nell' identico procedimento. Certo si potrebbe osservare che ogni componimento si può in fine ridurre (e guai se non si potesse) ad uno «*schema*». Anche i grandi capolavori più liricamente pindarici come i *Sepolcri*, il *Cinque Maggio*, etc. Ma bisogna distinguere tra schema e schema. Nel Manzoni e nel Foscolo lo schema che si può desumere a posteriori rappresenta lo *scheletro* che regge tutto l'organismo poetico, non già un *sommario* prestabilito, che poi la fantasia abbia meccanicamente impolpato. Lo schema siamo in certo qual modo noi che lo facciamo e che lo estraiamo dalla logica del componimento, non già che sia *qualcosa di antefatto e di prestabilito* dalla mente del Poeta: è come lo scheletro che cresce man mano naturalmente e si sviluppa con l'organismo stesso, e non già un'armatura o una montatura, fatta dalla cronologia su cui poi

(1) *Op. cit.* 92.

la fantasia dell' artista ha deposto e adattato i suoi materiail come il vestito sul modello di cartone della sarta.

Ora, in alcuni canti del Carducci manca il nucleo vitale dello interno sviluppo; sì che invece di reggersi su d'un organo vivente e centrale, sembrano poggiare su di un sostegno materiale, come un regolo che regga una filza di cedole e di schedari. In questa maniera sotto le vesti avvien di trovare non un individuo, ma un attaccapanni, e sotto l' immagini e le metafore non la mente e l'anima di un poeta, ma la cura e lo studio del sistematico e dell'erudito. Sì che i passaggi non sono nemmeno prodotti dal ragionamento nel senso vero della parola, come vorrebbe il Thovez; il che sarebbe atteggiamento dell' intelligenza immaginatrice tutt'altro che antiartistico. Quelli del *Cinque Maggio* e quelli dei *Sepolcri* sì ed anche quelli più arditi di Pindaro apparentemente incoerenti sono invece *logici e ragionativi*. O meglio è un ragionamento implicito e latente sotto l'associazione fantastica che lo giustifica; mentre il passaggio carducciano è, come lo schema materiale di cui fa parte, fondato sulla falsariga della enumerazione topografica e della più facile associazione di tempo e di luogo. Associazione, come si capisce, di carattere erudito, più che di natura artistica e fantastica. Certe poesie, se il Carducci ci facesse, come il Poe, la sua *filosofia della composizione* e con procedimento analitico a posteriori mostrasse le fasi e i passaggi della sua ispirazione come fece il Poeta americano per il suo *Corvo*, apparirebbero quasi cuciture di motivi, di impressioni e di ricordi staccati, composte pezzo per pezzo e riordinate poi secondo criteri esteriori: topografici, cronologici etc. Le parole del resto che egli scriveva nel 1890 al Mazzoni, (1), «*farò un'Ode saffica* (*Piemonte*) *che deve finire*

(1) Cfr. *Lettere*, vol. I, pag. 298.

con C. Alberto », costituiscono una prova palmare di siffatto procedimento. Evidentemente lì adunque la scena finale fu quella che precedette ogni cosa nella fantasia del Poeta, e la sfilata paesistica non fu che un' introduzione o meglio un riempitivo aggiunto dopo. Il quale, osserviamo, poteva a sua volta anche essere già bell'e preparato, in quanto che nessun intimo legame lo unisce con quel che segue.

Donde naturalmente quella mancanza di organicità e di coesione lirica che è impossibile non scorgere in alcune odi storiche carducciane. Le quali si presentano alla nostra contemplazione più come *unità multiple e collettive* nate dalla forza d'attrazione d'una riflessione storico-erudita, che unità semplici e compatte nate di getto dal crogiuolo fondente della fantasia e del sentimento. E un'altra conseguenza di questa « *meccanicità* » della visione è il raffreddamento del lirismo stesso dei passaggi, i quali procedendo da ragioni esteriori, sono troppo facilmente previsti e attesi, per destare in noi quel senso di meraviglia e di commozione profonda ch'è intrinseco al procedimento della poesia. E così avviene anche che l' espressione assuma un carattere talvolta freddamente rettorico, in quanto che i trapassi, anzichè cementarsi e quasi incastrarsi l'uno nell'altro per l' intima coesione del pensiero, *sfilano in parata* e si susseguono meccanicamente, cuciti da puri e semplici legami grammaticali (avverbi di tempo e di luogo, esclamazioni, disgiunzioni: *dove, quando...., onde...., oppure, quando, deh, come, finchè...., poi....* etc.), che sembran piuttosto materiali *traits d'union* anzichè espressione di intime deduzioni del pensiero e di associazioni fantastiche. Si può osservare che anche in Pindaro si nota qualcosa di simile e che i passaggi da un mito all'altro, da una figurazione all'altra si concretano nell' architettura strofica in tanti ἔθεν ἔνθα etc. Ma c' è questa differenza importantissima da rilevare. Ed è che i passaggi di

Pindaro, se appaiono meccanici a noi che abbiamo perduto il senso dell'antica vita, rappresentano associazioni vive nella fantasia, nel sentimento, e nel pensiero del Poeta, ed i legami che ne derivano, suggeriti dallo spontaneo procedimento della creazione non posson considerarsi come materiali *tratti di penna* suggeriti da comodità erudita. Ragione per cui i *voli pindarici* son veramente *voli* lirici ed hanno un valore artistico che non hanno invece i passaggi carducciani ; oltre che la loro incoerenza presenta una così intima logicità che invano cercheresti nei pur tanto logici trapassi del nostro Poeta.

Tali le conseguenze che, tra tanti vantaggi, la letteratura e la storia portarono nell' ispirazione carducciana. Conseguenze che dettero una speciale impronta a tutto un ciclo di poesie degli ultimi anni (*Bicocca di S. Giacomo, Pel monumento di Dante, Ferrara, Chiesa di Polenta, Il Liuto e la Lira, Alessandria*), sì da giustificare una vera e propria partizione estetica, e la denominazione di *periodo letterario* data a quest'ultime manifestazioni della sua attività.

Benchè non sia impossibile trovarne esempi anche nella produzione anteriore (*A una bottiglia di Valtellina, La Rima, La Vittoria, Davanti al Castel Vecchio di Verona*; e nella seconda parte di *Alle Fonti del Clitunno*, e di *Chiesa di Polenta*). È solo questione di gradi e di intensità. Poichè anche nella poesia intimamente lirica, il richiamo storico può rafforzare talvolta l' intrinseco lirismo della situazione ; ma per ciò occorre, prima di tutto, ch'esso sia spontaneo e non ricercato e secondariamente che sia introdotto con sapiente misura e moderazione. Cosa che il Poeta, come abbiamo mostrato, seppe fare in alcuni momenti di più felice estro. Ma chi direbbe che la storia di *Fuori alla Certosa*, o *Davanti al Castel Vecchio* e la letteratura di *Primavere Elleniche* o di *Fonti del Clitunno, Chiesa di Polenta*, abbia la spontaneità di quella dell' odi *A G. Gari-*

baldi, Per l'Anniversario della Fondazione di Roma, Dinanzi alle Terme di Caracalla?

E che gli *avi umbri* rievocati per forza alla memoria dall'attonita Lidia non diano all' Ode l'aspetto di una lezione di archeologia guastando tutta l' intimità della situazione poetica?

Mostrarsi dotto non è un male per un poeta: ma ci sono dei momenti in cui questo può costituire una stonatura ed una ostentazione pedantesca; ebbene, questo senso di opportunità il Carducci non l'ebbe, ed ecco perchè anche i suoi più spontanei sentimenti assunsero talvolta l'aspetto di atteggiamenti professorali.

Ma, per ritornare all'argomento ed alla nostra partizione, quello che preme di mettere in evidenza è come, con la poesia storico-letteraria nelle sue varie forme, si asauriscano quasi due terzi della produzione carducciana. Altri elementi oltre la storia furono posti come in sottordine nella sua ispirazione, ed in sott'ordine la poesia che ne derivò. Tale, ad esempio, quella che abbiamo chiamata *lirica soggettiva personale ed autobiografica.*

Ad essa appartiene un manipoletto di *Rime Nuove Rime e Ritmi* ed *Odi Barbare;* ma non son molte nè psicologicamente molto curiose e interessanti.

Cosa di cui, chi conosce la vita del Poeta, casalinga, modesta e poco avventurosa, comprende la ragione. Quelle vicende personali che per altri, per es. Giovanni Pascoli, costituirono argomento predominante d' ispirazione, dettero origine nell'opera del Carducci solo a rari e fugaci sfoghi incidentali. E questo anche perchè ci furon altri ideali che occuparon la sua mente e riempirono l'anima sua, più delle avventure personali e delle palpitazioni del *caro cuore.*

Nondimeno, benchè la sua vita fosse *regolare* e *regolata* e *senza crisi,* ebbe anch'egli i suoi dolori e storie tristi e commoventi da raccontare, forse quanto quelle che ispirarono *Myricae* e *Canti di Castelvecchio,* che,

se pure per incidenza, espresse in canti, che non son davvero gli ultimi dell'opera sua.

Certo, come il Carducci non ebbe grande emotività, non troveremo mai in esso passioni febbrili, convulsioni e agitazioni profonde. La gioia non è ebbrezza ed il dolore, conforme alla sua natura sana e robusta, non è mai convulsione incomposta e disperazione. E nemmeno è passione accorata, come quella, poniamo, delle *Myricae.* Tanto più forte e severo il suo dolore, quanto meno commovente di quello che singhiozza e implora nelle tenere strofe del Poeta romagnolo. Abbiamo accennato al carattere dell'amore e dell'amicizia; le stesse infusioni letterarie si mescolano a tutti i suoi sentimenti in dosi maggiori o minori, e con maggiore o minore opportunità e convenienza.

Talora la storia, la letteratura, la politica effettivamente *si mescolano* col sentimento e il ricordo personale (*Intermezzo, Ripresa,* etc.), tal'altra vi si introducono quasi per forza o per lo meno con intempestiva intrusione. Talvolta infine il motivo letterario serve ad incorniciare l'espressione di un particolare stato d'animo, di per sè stesso indeterminato e difficile a circoscrivere (Cfr. *Figurine Vecchie, Sole e Amore,* etc.). Ma qual' è il contenuto di questa poesia propriamente soggettiva ed autobiografica? Si hanno dolci abbandoni d'amore e pensose meditazioni (1), sospiri soavi e nostalgiche rimembranze e melanconici sfoghi e rimpianti. Nulla mai in essi, come notammo, di straziante, di incomposto e di convulso. Un vero gioiello artistico, in questo senso di misura, di affetto e di semplicità, è *Pianto antico.* Esso mantiene castamente i limiti della serenità nel dolore più intimo e profondo (quanto lo fosse si vede nella lettera al Chiarini) con un senso veramente classico di dominio spirituale. E

(1) Tale tutta la lirica amorosa.

pianto silenzioso è *Funere mersit acerbo* e certe poesie degli ultimi anni *Presso una Certosa, Sant'Abbondio,* etc. teneramente elegiache.

Il Carducci, pur nel dolore più lancinante, non si dispera ; è, benchè non paia, natura tenera e delicata ; e perciò non urla, non impreca, piange in silenzio, e poi si asciuga gli occhi per tornare al suo lavoro, come peregrino ch' ha fretta di andare.

Ma come la vita del Poeta non fu fatta solo di lacrime, ed ebbe le sue gioie, le sue soddisfazioni, si trovano nella sua lirica concitazioni profonde e momenti di giocondo entusiasmo :

Quand' io salgo dei secoli sul monte ..

e altrove :

Quando l' idea nell'anima rovente....

sono balde risonanze di esaltazioni artistico-letterarie profondamente sentite. E calda di raggiante soddisfazione è, nell'Ode *Per le Nozze della Figlia,* la proclamazione della propria vittoria, sebbene dignitosa e austera e d'una solenne compostezza morale, quale di rado avevamo sentito in bocca di artista italiano :

Or che il piè fermo fermai sul termine.... etc.

Noi sentiamo qui che quel che dice il Poeta non è vanagloria e montatura boriosa, ma quell'autocoscienza altèra del genio ch' è sempre dolce ad udire o che parli per bocca dell'Alighieri o di Giuseppe Parini o di G. Carducci.

Nondimeno i veri capolavori (e sono anche i canti simpaticamente più popolari) di questa, che abbiamo chiamata *poesia autobiografica,* sono indiscutibilmente : *Davanti a S. Guido* e *Idillio maremmano.*

Davanti a S. Guido è nell'ordine della poesia carducciana quello che le *Ricordanze* sono nell'ordine della poesia leopardiana; salvo, s' intende, la minore intensità e vastità del contenuto emotivo e psicologico del primo. E si capisce: il Leopardi è uomo interiore, e dentro al suo animo s'agita e fermenta un mondo, sì che le *Ricordanze* hanno una portata ed una risonanza nel sentimento umano che non può esser in *Davanti a S. Guido.* È vita affettiva meno intensa e più ristretta non solo, ma che non diviene nemmeno concetto e sentimento universale e si riduce piuttosto ad un sentimentale sfogo nostalgico, cui la chiusa dà il carattere e l' intonazione della novella. Ma nonostante la scissione nella unità del canto (il quale risulta di due parti che acquistan quasi l'aspetto di due poesie staccate) e nonostante qualche agghiacciante intrusione polemica e letteraria, *Davanti a S. Guido* è pervasa e scaldata dai più dolci e soavi affetti.

I ricordi sono dei più commoventi:

> *Oh siediti alle nostre ombre odorate....*

e ci sono rimpianti e sospiri dolci:

> *Ben lo sappiamo un pover'uomo tu se'!*
> *Ben lo sappiamo e il vento ce lo disse*
> . . . .
> *Come dentro al tuo petto eterne risse*
> *Ardon che tu nè sai nè puoi lenir!*

e accoramenti teneri e delicati:

> *Rimanti! e noi dimani....*
> *Rimanti e i rei fantasmi oh non seguire....*

e presentazioni di fantasmi e movenze indimenticabili: « Di cima al poggio allor, dal cimitero.... ».

Da un sentimento egualmente sincero e spontaneo, se pur più vigoroso e meno elegiaco, è pervaso *Idillio maremmano*. Idillio *sui generis*, d'un sentimento amoroso come d'acre profumo selvaggio che tanto bene esprime la natura forte e robusta del Poeta, quanto splendidamente si distacca dalle forme del sentimentalismo languente, dell' idillio tradizionale:

Col raggio dell'april nuovo che inonda....

È movenza rapida, balda, improvvisa. L'associazione dell' immagine dolce che si riaffaccia alla fantasia con la primavera diffusa e raggiante, è delle più felici. Quindi si ha nelle prime strofe come l' improvviso apparire d'una fiorita di sole, di verde e di amore primo:

Tu sorridi ancora....
Improvvisa al mio cuor, o Maria bionda....
Ove sei?...

Qui comincia il tema vero e proprio. E la rappresentazione della giovane sposa dal *fianco baldanzoso* e dai forti figli che pendon dalla poppa ricolma e saltano in groppa al cavallo mal domo, è raffigurazione fortemente scolpita ed efficacemente realistica, caratteristica e originale nel suo colore locale e regionale. Ed ecco dalle immagini del presente, spontanee e naturali scaturire i ricordi del passato. Sono tuffi freschi nella lontana gioventù:

Com'eri bella, o giovinetta, quando....

La movenza bellamente si stacca e contrasta col ritmo forte concitato dei versi precedenti e nella dolce lentezza sembra cullare il sentimento diffuso del

ricordo. Imponente e solenne la raffigurazione che ne esce fuori:

Tra l'ondeggiar dei lunghi solchi uscivi
Un tuo serto di fiori in man recando
Alta e ridente! e sotto i cigli vivi,
Di selvatico fuoco lampeggianti,
Grande e profondo l'occhio azzurro aprivi.

Benchè poi si spampani, a parer mio, in un'eccessiva ornamentazione. Il paragone del *ciano* dopo il verso così pittorico di *selvatico fuoco*, etc., sembra una sbavatura; analogamente i versi:

Sparso tra i verdi rami il sol ridea
del melogran che rosso scintillava,

non aggiungon nient'altro che brutte assonanze, così come freddure appaiono i richiami al pavone, alla sua dea, etc.

Ma subito la situazione si condensa e si accentra di nuovo e dopo la rappresentazione serenamente oggettiva, scatta il sentimento personale in un lirismo potente e gagliardo:

Oh come fredda indi la vita mia,
Come oscura e incresciosa è trapassata!
Meglio *era sposar te, bionda Maria!*
Meglio ir tracciando *per la sconsolata....*
Meglio *oprando obliar....* etc.

Il contrasto che costituisce il *leit-motiv* e come il tema fondamentale del canto è veramente sentito e commovente; benchè forse le troppo prolungate ripetizioni ne scemino un po' l'effetto. Forse il verso gagliardamente erompente «*meglio era sposar te, bionda Maria*», avrebbe meglio suggellato la situazione

impedendole di spampanarsi e di raffreddarsi nell'autocommento.

Or freddo, assiduo del pensiero il tarlo....

riprende e svolge il motivo accennato fugacemente più volte. Come si vede, lo schema del canto è costituito da tante *contrapposizioni* di concetti e di situazioni. Il che, a un certo punto, fa l'effetto di un gioco di contrasti e scinde quegli elementi che forse ci piacerebbero fusi in un unico disegno. Nel *Canto a Silvia* del Leopardi, per es., la rappresentazione e l'effusioni del Poeta non sono separate, ma incastrate l'una nell'altra e si presentano come *simultaneità lirica* più che come *successione* alla nostra fantasia.

Qui abbiamo invece una posizione come di testo e commento; due piani staccati che vengono posti a fronte ripetutamente con una ricorrenza che, se non dà l'impressione dell'artificio, tradisce nondimeno troppo allo scoperto lo studio accurato della composizione.

Infine, dopo il prolungato rimpianto talvolta melanconicamente elegiaco, tal'altra convulso e affannoso: *or freddo assiduo*, etc., il canto si chiude in un respiro ampio e dilatato ed una brezza fresca e profumata ci accompagna fino alla fine:

Oh! lunghe al vento sussurranti file....
dei pioppi....

Ripeto, il tema centrale è semplice e schematico. Meglio era sposar la bionda Maria, meglio vivere in campagna libero, forte e sereno, che macerarsi di studî e attristarsi nelle lotte e nelle amarezze del viver civile, meglio operare che scrivere e pensare. Nondimeno questa situazione tenue e sottile di per sè, diventa, dato il temperamento e la natura del Carducci, oltremodo commovente e drammatica. Ecco perchè dalla

semplice posizione di un contrasto estrasse effusioni liriche così calde e drammaticamente sentite come forse rare volte gli era riuscito. E del resto il concetto non era nemmeno nuovo. È in fondo il naturale rimpianto della vita semplice e primitiva ch' è in tutti i poeti e gli uomini di studio. Anche il Prati (1)

Era meglio un nome occulto.
Serbar sempre in mezzo ai monti, etc....
Miglior senno arar le glebe etc.

Ma quel che nel Prati era metastasianesismo di arcade e di gaudente che si tradisce anche nella melodrammaticità dell'espressione, assume nella natura vigorosa e sincera del Carducci, le forme più commoventi dei più intimi e più sentiti dissidi.

Ma oltre alla lirica storica letteraria autobiografica c' è un altro filone di oro nella produzione carducciana ed è quello che bene potremmo chiamare più propriamente *dilettazioni estetiche.* In quanto sono pure estasi e contemplazioni di forme, arte pura, fantasmi e melodia pura.

In esse non ci sono effusioni calde e potenti, nè sentimenti e concetti profondi, che tocchino l' intimo del cuore del Poeta e nostro, ma immagini che vengon presentate alla nostra contemplazione. In questo gruppo rientrano alcune delle *Odi Barbare* (*Preludio, Ideale, Cèrilo, Mors difterica, Fantasia, Figurine Vecchie, Egle, Vere Novo* e alcune di *Rime Nuove e Rime e Ritmi* (*Di Notte, Sole e Amore, Visione, Serenata, Mattinata,* etc.). Carattere comune e distintivo di tutta questa lirica è l'esigui à del contenuto nel senso più volgare e grossolano della parola e la prevalenza dell'elemento tecnico; vibrazioni di cellule cerebrali, più che vibrazioni cardiache. È come uno spriz-

(1) Cfr. *La Passeggiata.*

zare continuo di faville quale nel *miro gurge* dantesco, un fiorir continuo di luci di colori e di suoni che diventano fine a sè stessi, espressione di uno speciale edonismo estetico del Poeta. E in tutte queste si rilevano, nelle loro più splendide manifestazioni, le doti dell'arte carducciana: purezza di linee, musicalità ed attitudine a coglier e concretare nella parola e nell' immagine, sensazioni e impressioni delicate e fuggevoli. Musa di queste poesie è veramente *Sofrosine*, la gioia, la dilettazione che viene dalle più delicate percezioni visive ed uditive. Qui c'è proprio quel che si dice: *l'arte per l'arte*, senz'altro obbiettivo che quello di realizzare, per dirlo con una frase del De Sanctis, nel campo dell' immaginazione, l'ideale della forma.

Da questo atteggiamento vennero prodigi di perfezione formale e di musicalità come: *Visione;* di equilibrio e simmetria *Sole e Amore, Virgilio, Di Notte* etc. Talune poi di queste poesie non son che lavoro d' intarsio, di incorniciamento e di decorazione di motivi e disegni e di figure altrui. *Figurine Vecchie* sviluppa a quadretto una frase della *Vita Nuova, Cèrilo* svolge un noto frammento di Alcmano e *Di Notte* uno spunto del sonetto del Foscolo *Alla Sera.*

Analogamente un'odicina del Platen innestata con alcune movenze lamartiniane dà *Ruit hora,* e *Parfum exotique* con qualche spunto di Platen, *Fantasia,* come la ballata *Der Sänger* di Goethe, costituisce il tema centrale di *Congedo.*

Benchè quest'ultime liriche, a rigor di termini, ugualmente bene forse potrebbero inquadrarsi tra quelle che abbiamo chiamato poesie letterarie. Ma, come ben si capisce, la classificazione fatta è solo un aggruppamento provvisorio ed empirico. Senza dire che pure e semplici *dilettazioni estetiche* in senso assoluto è difficile sempre trovarne, data la immaginazione del Poeta così ricca di memoria e infarcita di cultura.

Sì che non è impossibile trovare una gradazione

di passaggio tra i diversi gruppi secondo la prevalenza di uno o dell'altro degli elementi che ne costituiscon il sustrato; scala per cui è facile passare dalle liriche più tenui: puro guizzar di immagini e vibrar di suoni, alla dissertazione più concettosa e dai ricami più sottili e quasi impalpabili alle più solide e massiccie costruzioni letterarie. Ma tralasciando queste, che son anche naturalmente le cose peggiori, ci sono alcune di quelle così dette *poesie estetiche,* che per la perfezione della tecnica, la magìa della parola, del verso, la sapienza della costruzione, riescono veramente a inebriare, se pur d'un ebbrezza puramente cerebrale, il nostro spirito e ad incantare la nostra attenzione. Tuttavia dobbiamo riconoscere che come esse, non eccitan i nostri più intimi sentimenti nè muovon e scaldan il nostro pensiero, non posson lasciare una impressione profonda e duratura. Il che naturalmente non può non scemare la loro vitalità ed il loro interesse. Per convincersene, si pensi a cosa si ridurrebbero a spogliarle, riducendole in prosa, del loro splendido ammanto letterario. Basterebbe questo per distruggerne forse l' intima vita e la segreta magìa d'un tratto, come un tenue soffio basta d'un tratto a disfare tutto il bel mondo iridescente di una bolla di sapone. Di guisa che non credo che in questi canti (se ad essi deve la sua gloria di stilista, di metrico e di letterato) il Carducci possa poggiar la sua vera gloria di poeta. E un altro gruppo infine con cui si esaurisce la sua produzione è costituito da quelle ch' io chiamerei *poesie paesistiche.*

A rigor di termini, le poesie del Carducci unicamente descrittive non sono molte, poichè il paesaggio non lo ispirò di per sè stesso che rare volte; ma se si estraggono dalle poesie storiche gli accenni e le impressioni descrittive, si vede anche come il paesaggio italiano costituisca notevole argomento della sua lirica. Egli è per eccellenza il cantore d' Italia e non solo

nella storia e nelle tradizioni ma sì anche nelle sue bellezze naturali. Numerose sono le sue decantazioni. Ed era naturale: se una numerosa falange dei più grandi poeti stranieri, Goethe, Byron, Shelley, Browning, Swinburne, Lamartine, Chateaubriand si è commossa alla vista del nostro cielo, dei nostri monti, delle nostre valli, era naturale che tale celebrazione d' Italia non dovesse mancare nel suo figlio più amoroso. Il Cadore, l' Istria, la Sicilia, l' Umbria, la Maremma, il Piemonte, la Lombardia, il Valdarno, hanno avuto ognuna un verso, una strofe dalla commossa ammirazione del Poeta. Benchè non in tutte queste celebrazioni sia sempre possibile cogliere le più vive e vere impressioni del paesaggio italiano. Poichè non sempre le bellezze della nostra terra lo commossero direttamente e di per sè stesse, ma come accadde ad alcuni stranieri (Byron, Platen, Lamartine) unicamente pei loro ricordi, sì che invece del paesaggio abbiamo l'impressione topografica e una specie di geografia poetica da servire di riflesso e di proiezione alla storia. Codesta lirica veramente diventa l'occhio della storia. Osservate *Piemonte*. Si celebrano Ivrea, Asti, e il suol di Aleramo, ma le impressioni sono generiche e letterarie a base di ricordi, più che di osservazioni realistiche. Manca il senso della realtà ed il *sentimento della natura* ch' è l'anima della descrizione. Son descrizioni che facilmente si posson fare anche a tavolino, senza esperienza diretta, come il Poeta fece per *l' isola bella, la Sicilia,* che di fatto non aveva mai visto se non negli *Idili di Teocrito.* Le migliori poesie di paesaggio e le descrizioni più pure adunque non son quelle che si posson trarre dalle *Fonti del Clitunno, Miramar, Cadore, Sirmione* etc. Di lì possiamo trarre solo frasi generiche: l' Umbria *verde,* Mevania *caliginosa,* la *marzia* Todi, Trieste *gemma del mare,* delle penisole, Auronzo *bella,* Lorenzago *aprica,* etc., di quelle frasi cioè atte più ad appagare il gusto e l' inerzia mentale del

grosso pubblico e a far bella comparsa nelle esemplificazioni delle stilistiche che a suggerirvi impressioni vive e reali.

Piuttosto che ritratti dal vero sembrano una specie di illustrazioni storico-erudite da metter in fondo a qualche cartolina illustrata o in margine ad un artistico *Bedaecker*. È pittura falsa, convenzionale, riflessa; il paesaggio non è visto immediatamente, ma attraverso i libri, onde l'impressione viva della realtà è falsata dalla storia e dalla contaminazione letteraria. Descriverà *Sirmione* e state sicuri che tornerà in ballo il *peninsularum ocelle* di Catullo, descriverà le *Fonti del Clitunno* e state certi che vi troverete i classici frassini, benchè in realtà non ci siano, appunto perchè ci sono nella descrizione di Plinio, e via dicendo.

Descrizioni naturalmente che, come fu osservato, ci richiamano piuttosto alle antologie scolastiche che alla realtà. Tuttavia sarebbe esagerazione trarre come il Thovez da questi esempi di illustrazione geografica, un'illazione sul sentimento della natura del Carducci; affermare ch'essa è riflessa in colori e forme generiche e convenzionali, che è la natura stilizzata della poesia latina, codificata dall'imitazione servile, irrigidita in formule etc. (1).

Certo il sentimento vero e profondo della natura non è nel Carducci, bench'egli riesca ad esser abile e talvolta notevole pittore di paesaggio. Ma tale sentimento non è del resto facile ad avere, in quanto non si riduce solo a sensibilità impressionistica, ma è penetrazione quasi della realtà fisica, per cui l'uomo si mescola, come diceva il De Sanctis, alle cose in modo che lui stesso divenga *natura*. Io penso ad alcune righe del Manzoni in cui descrive il vecchio tema dell'avvicinarsi di un temporale « di quei tempi.... forieri della burrasca in cui la natura, come immota al di fuori è agitata da

(1) *Op. cit.*, 23.

un travaglio interno, che par opprima ogni vivente e aggiunga non so quale gravezza ad ogni operazione, all'ozio, all'esistenza stessa » (*Prom. Sp.*, XXXV).

Ebbene, in *Mors difterica* c' è lo stesso motivo, ma il Poeta si ferma alla buccia e alla superficie « immoti come per brivido gli alberi stanno — e solo il rivo *roco* s'ode gemere ». Solo il primo verso mostra un tentativo di addentramento, che poi si sperde nel generico e nelle osservazioni convenzionali delle vecchie reminiscenze: il *rivo roco*, etc.

Tuttavia il Nostro aveva senso del colore e del disegno, ed abilità prodigiose a concretare in immagini le più minute impressioni, il che basta per un buon *pittore di paesaggio.*

Cosicchè quand'egli veramente ritrasse dal vero e si affidò alle proprie impressioni più che al ricordo dei libri, dette quadretti e *paesaggi* dei più notevoli della nostra poesia. *San Martino* per il disegno semplice, nitido e preciso è paragonabile ad alcuna delle più delicate *Myricae.* Benchè qui veramente si abbia piuttosto la *scena* come in alcuni degli idilli leopardiani che il *paesaggio* in sè stesso considerato. Poesia paesistica vera e propria (oltre le descrizioni incidentali, dell' Umbria — della Valle Tiberina) si ha nelle liriche degli ultimi anni (*In riva al Lys, Courmayeur, S. Abbondio, L'esequie della Guida, In Carnia, Mezzogiorno Alpino*), che sono il più bel frutto dell' estive villeggiature alpine. Naturalmente ad un pittore di paesaggio, l'osservazione diretta dei luoghi diventa una condizione indispensabile. Di guisa che pel Carducci, che poco aveva viaggiato, le villeggiature a Madesimo, Gressoney, Misurina, furon veramente una fortuna. *Io non faccio altro che contemplare,* scriveva allo Zanichelli, e traccia già nelle lettere le sue impressioni e quasi i primi abbozzi descrittivi. E tanto quelle delle lettere che delle poesie son impressioni vive, fresche, tratte dall'osservazione delle bellezze naturali che ora il Poeta

guarda disinteressatamente, in sè e per sè stesse, con occhio purgato d'ogni vapore e l'animo sgombro di ogni preoccupazione. Perciò il paesaggio è ritratto a larghe pennellate; non ha il carattere della fotografia e pur non manca niente di ciò che serve a caratterizzarlo. L'onda del Lys, *lucida, fresca, armoniosa,* il Dente del gigante, *erto, aguzzo e feroce,* tra lo *sdrucio della nuvolaglia,* Courmayeur, *conca in vivo smeraldo,* tra i foschi passaggi, son ritratti con realistica precisione non già in forme generiche e consuetudinarie. Diremmo che ogni pennellata di colore, ogni epiteto è ora controllato da un'occhiata diretta alle cose. Nell'*Odi Barbare,* possiamo talvolta trovare epiteti d'obbligo e di convenzione, in queste ultime poesie invece tutto è dal vero. Il mattino della Carnia è *perlato* e *freddo,* non più il *roseo* e convenzionale mattino di tante odi. È un'altra proprietà di questa poesia che contradistingue del resto tutta la lirica carducciana è il carattere sintetico della rappresentazione. Il Carducci è un po' come V. Hugo: vede la realtà con l'occhio di bove, o, se meglio vi piace, con l'occhio d'aquila, che vede lungi, ma da lontano. Nel paesaggio quindi non coglie le particolarità, ma l'insieme, i caratteri ed i contorni generali; vede, come anche il Foscolo, valli, monti, senza analizzare e scomporne le forme. Atteggiamento questo che tanto l'avvicina ai classici modelli dell'antichità quanto più lo contrappone all'arte e alla minuta descrizione moderna. Lo stesso dicasi del colorito. Egli dipinge con colori accesi e vivaci, tolti direttamente dalla tavolozza: azzurro il cielo, verdi le campagne etc. Non mescola, non fonde le tinte velandole, sovrapponendole, come i moderni; la gamma cromatica per Lui si riduce ai 7 colori fondamentali, le sfumature non le conosce. Gli uccelli pel Carducci come per Virgilio, sono i *dipinti augelli* (pictæque volucres), il cielo è roseo, nitido o sereno. Ora se si pensa alle innumerevoli gradazioni di colore che

altri poeti più recenti, ad es. il Pascoli ed il D'Annunzio, han saputo trovare per ritrarre l'aspetto degli oggetti, questa maniera del Carducci può sembrare, non dico primitiva, ma quasi infantile e ingenua; nondimeno se si torna a rileggere certe sue descrizioni, non sappiamo fargliene carico e dobbiamo convenire che quello che han perduto di ricchezza e sfarzo, i suoi quadri acquistano in altrettanta grazia e semplicità.

Ora con queste *poesie di paesaggio* si esaurisce, si può dire, il contenuto della lirica carducciana. Altri soggetti è difficile trovare. Vero è che trasse talvolta motivi dalla musica, dalla pittura e dalla scultura, ma sono accenni brevi e fugaci che non vanno al di là del puro e semplice richiamo.

Nel Carducci, colto com'era, ci saremmo aspettati che queste arti avessero contribuito, come la letteratura e la storia, a dar materia alla sua fantasia, ma se cantò il gruppo del Cecioni (*La madre*), ed accennò a Mino da Fiesole, a N. Pisano, al Tiziano e Raffaello, al Perugino, a Wagner, non è possibile nondimeno estrarre dalla sua produzione non dico le splendide sillogi artistico-musicali del Browning, del Rossetti o di qualche altro preraffaellita, ma nemmeno qualcosa che possa stare a fronte a quelle collane che ci ha dato la musa giovanile di Gabriele D'Annunzio.

Come si vede adunque il mondo del Carducci si riassorbe negli elementi ideali della storia e della letteratura. Di qui nacque quel vasto poema della tradizione italiana di cui le *Odi Barbare* rappresentano il disegno e l'architettura e alcune di *Rime e Ritmi,* e *Rime Nuove* le splendide decorazioni.

Come le prime sei odi del terzo libro di Orazio costituiscono il poema lirico delle tradizioni dell' impero e le prime canzoni del Leopardi intreccian un coro di liriche trenodie a deprecare il servaggio e l'avvilimento dell' Italia post-napoleonica, le odi storico-letterarie del Nostro, in un altro momento della no-

stra vita nazionale, formano un vasto poema che celebra il risveglio della nostra coscienza civile e letteraria e, assommandone la sintesi, la rappresentano nella letteratura europèa. A quest' opera principalmente è legato il nome del nostro Poeta.

La storia e la tradizione d' Italia potentemente sentita e vissuta da un'anima ardente, divenne vita di poesia. Che se la sua ispirazione è prevalentemente letteraria, non è, come quella del Monti, decorazione fredda e senza passione. In quel materiale, arido di per sè stesso, di ricordi e di libri, il Carducci versò la sua fede e la sua passione di cittadino, la coscienza e la dignità del popolo, e tutto quel che avrebbe potuto pascere la boria erudita di un dotto, divenne in lui sentimento, pensiero e passione, estasi luminosa e profondo commovimento dello spirito.

Così tutto scaldato e fuso, quel mondo grezzo di fatti e di tradizioni si determinò in una intuizione lirica ch' è forse la sintesi più grande, per vastità, di quante mai posseggano le letterature neolatine.

Ho detto intuizione lirica, ed è questo un naturale prodotto dello spirito dei tempi e delle circostanze particolari che regolarono l'ispirazione. Poichè in quel materiale in cui altri, in altri tempi, avrebbe diffuso il soffio della leggenda e tratta fuori, se non un'epopea, un ciclo di leggende o di ballate, come per la nazione francese e germanica, Uhland e V. Hugo, il Carducci, erudito del sec. XIX, storico e ricercatore compenetrato tutto dallo spirito del positivismo moderno, non poteva altro che versare il suo ruggente amor patrio e trarne fuori un poema lirico, di natura storico-didattico e civile. Di qui anche un altro carattere particolare della sua poesia, ed è il suo carattere prettamente nazionale e italiano. Non solo per la costante ed esclusiva celebrazione di cose nostre, ma sì anche per l' impronta schiettamente indigena che contradistingue la sua ispirazione. Il Carducci, come vedremo, anche l'antichità e le memorie

di Grecia e di Roma, le sentì, a differenza di altri, unicamente in conformità allo spirito della tradizione nostrana.

Dell'antichità infatti, chi riprese e glorificò il senso orfico del mistero (Leconte de Lisle), chi la gioconda e bacchica glorificazione della vita (Nietzsche), chi il sereno senso della vita stessa e dell'arte (Goethe), chi la superiore estasi della contemplazione nell'assoluta astrazione di ogni elemento patologico ed emotivo (Keats, Shelley).

Il Carducci invece sentì il classicismo come *tesoro nazionale, atavico, della sua razza e della sua gente,* come patrimonio e gloria esclusivamente nostra, il che dà a tutta la sua ispirazione, una certa ostentazione e *boria* paesana, come di ideale rivendicazione di fronte alla storia del mondo.

Lo spirito del Gioberti, del Mazzini e di A. Mario e degli altri repubblicani colora così di riflessi nazionali anche gli atteggiamenti più disinteressati della sua musa. Egli perciò riprese duemila anni di storia, li scaldò e li vivificò del suo amore e della sua ammirazione e li presentò come fulgido titolo di gloria della sua nazione, nella storia d' Europa. L'Italia deve al Carducci la sua più potente affermazione ideale nella storia del mondo. Che se la nostra tradizione era stata cantata fin troppo pel passato, nessuno o pochi l'avevano inalzata a questa profonda significazione storico-civile.

Il che fu indirettamente anche nobile reazione di fronte all'esagerazioni d'un invadente antitradizionalismo che, con un tratto di penna, tendeva a cancellare il nostro passato e a sminuire o avvilire la nostra coscienza di popolo.

Non solo, ma nessuno forse l'aveva così profondamente compenetrata con lo spirito e le idealità del tempo suo, nessuno ne aveva, come lui, affinato il sentimento e il ricordo. E se poeta, in un senso meno grandioso, è colui che accresce i rapporti della *sensibilità* di un determinato popolo, di una determinata ge-

nerazione, egli è Poeta in quanto affinò il senso della nostra tradizione storico-letteraria: veramente il *poeta* della letteratura e della storia italiana.

Tale il contenuto, il carattere ed il significato storico della poesia carducciana. È possibile trarre da questi criteri ulteriori valutazioni?

Intanto è facile osservare come non soltanto lo spirito, ma anche il contenuto di questa poesia sia circoscritto negli orizzonti della vita italiana, ed è logico che ciò ne diminuisca l'interesse se non come documento letterario e storico, quale documento d'arte in sè, e ne restringa l'azione e la vitalità nei limiti della nostra nazione. Il Carducci non è poeta mondiale e nemmeno europeo. Per ciò egli avrebbe dovuto ispirarsi a sentimenti universali e trascendenti, e scavare nelle più profonde miniere dello spirito, nelle aperture del proprio sentimento e del proprio intelletto, al di là di ogni vincolo di razza, di civiltà, etc.

Invece egli dissotterrò le glorie del suo popolo considerato cioè, più come esponente storico che come umanità. Naturale quindi che la sua poesia non possa avere nel cuore e nella fantasia di uno straniero, quelle risonanze che provoca nell'animo di un italiano.

Ma c'è un'altra ragione che restringe ancor di più la sua *estensione* e direi la *zona d'influenza.* Ed è il suo stesso carattere di poesia letteraria (pur nel miglior senso della parola) e di poesia dotta. Sia nell'ispirazione che nell'espressione, bisogna convenire ch'essa non è accessibile a tutti ed è circoscritta unicamente ad una classe di persone. Tutti convengono ch'essa ha bisogno di un lungo commento e che è difficilmente accessibile all'intelligenza del popolo. Il Carducci è per natura *poeta aristocratico*; il che, d'altra parte se non costituisce di per sè un titolo di onore e quasi, come voleva il Chiarini, un contrassegno della sua grandezza, non ne diminuisce il valore intrinseco di documento d'arte. Cert'è un errore manifesto credere

che tanto più uno è poeta, quanto più la sua maniera d'esprimersi *s' allontana dal comune* e diventa difficile (1), ma è ugualmente falsa la teoria inversa dei romantici sulla inderogabile popolarità della poesia. Poichè se è vero che i grandi capolavori han tra gli altri, il carattere della più schietta popolarità (l'*Odissea*, il canto di *Francesca da Rimini* e del *Conte Ugolino*, il *Don Chisciotte*, l' *Orlando Furioso*, *Giulietta e Romeo*, *Otello*, i *Promessi Sposi*, etc.), la popolarità in sè, come l'aristocrazia, non può esser indice e criterio di grandezza e di sublimità artistica. Corrispondentemente infatti è possibile trovar grande poesia che non è popolare: tale quella di Pindaro, di Orazio e del Foscolo. Certo si è, ritornando al Carducci, che alcune delle sue odi sono veramente oscure, anche per le persone discretamente colte, e che non è da attribuire sempre, a scusa del Poeta, l'oscurità all' ignoranza del lettore, come troppo benevolmente pensava il Chiarini (2). Vero è anche che quando ci siamo preparati, con accurata preparazione (cosa del resto che dobbiamo fare anche per i sommi), l'oscurità si dissipa e appaion le più fulgenti dovizie della fantasia carducciana, nondimeno resta appurato che se nulla toglie al pregio artistico in sè, il carattere letterario costituisce una infrangibile barriera alla sua espansione. Diversa invece è la cosa rispetto alla sua durata. Il Carducci è il Poeta della storia e del passato, e il sentimento storico, se non è sentimento universale, è pure un sentimento *immanente ed eterno*.

L'affermazione del Renan: « On voit poindre un âge où l'homme n'attachera plus beaucoup d'intérêt à son passé » (3) pare più espressione di un personale pes-

(1) Cfr. Chiarini, *N. Antologia*, 1870, pag. 535.
(2) Cfr. *Memorie*, 381.
(3) *Souvenir d'enfance et de jeunesse.*

simismo morale che una costatazione di fatto, e nasce da una concezione psicologica che contrasta alle leggi fondamentali dello spirito. Quello che cambia e che tramonta sono le idealità, le passioni che animano la storia; ma la curiosità l'affetto e la nostalgìa per essa non muoiono, e immutabile resta il sentimento del passato. Meno vivo e meno intimo forse di altri, ma non per questo meno eterno. Il Carducci quindi potrà cessare d'essere il dittatore e il duce delle nuove generazioni, la guida del pensiero e del sentimento, dato che cambino e sian cambiate le idealità cui si ispirò, ma finchè durerà l'interesse al passato, finchè cioè avremo dignità d'uomini e sentiremo il bisogno di slargare, moltiplicare e accrescer la vita del nostro spirito nell'infinito dominio del tempo e del pensiero, certe odi barbare avranno forza di suscitare entusiasmi e commozioni nell'anima nostra indipendentemente dalla nostra coscienza di cittadini italiani.

Nella stessa guisa Foscolo e Leopardi, compiute che furono le loro aspirazioni civili, politiche etc., cessaron d'essere i vati della gioventù d'avanguardia, ma resta nondimeno il canto *Pel monumento di Dante* e *Ad Angelo Mai*, come restano i *Sepolcri* e resterà la poesia storica di G. Carducci, (*Ça Ira, Canzone di Legnano,* e alcune delle *Odi Barbare*) vivi nel nostro sentimento e nella nostra coscienza.

Errò forse il Poeta come teorico e letterato a sostener che il passato fosse l'unica fonte di bellezza e di poesia (limitandone così il campo d'ispirazione e di esperienze), ma è un errore anche più assurdo e pernicioso disconoscere e cancellare il passato; in quanto ciò porta alla più angusta limitazione della personalità, nella più gretta puntualità del presente. L'arte, bene osservava un grande Poeta, non sa nulla di tempo; vi è un tempo solo dinanzi ai suoi occhi e tutti i secoli sono il

presente (1). La poesia storica del Carducci adunque non morirà per il fatto che s' ispira al passato. Restan fin d'ora esanimi sì alcune odi, ma perchè la vernice erudita, la peregrinità dell'espressione classica che furon, quanto più prodigate e abusate in un tempo di rilassamento letterario, elemento di successo, costituiscono ora freddi e morti residui. Moriranno anche altre perchè la sublimazione del dato culturale nella fantasia non è avvenuta a sufficienza, perchè cioè han violato le leggi dell'arte e i procedimenti della pura intuizione estatica fonditrice, non già perchè si sian ispirate a un sentimento contingente e caduco. Analogamente sono morte col tempo certe poesie politiche e letterarie, ad es. i *Giambi*, non tanto perchè è passato il momento storico che le ispirò, ma perchè in esse la poesia è mancata, la politica è rimasta politica, cioè concione, comizio e declamazione, e la letteratura, dissertazione e conferenza.

E, se vogliamo passare in rassegna le parti più vitali e quelle più fragili e caduche dell'opera carducciana, non diremmo che costituiscano saldi puntoni di appoggio per la gloria del Poeta quelle che abbiamo chiamate *dilettazioni estetiche*. Certo è che quelle liriche tenui, puri suoni, luci e colori, sebbene il magistero finissimo dell'arte costituisca per loro come l'unguento di imbalsamazione, non avendo profonde radici nei più forti sentimenti, non potranno a lungo resistere all'azione sgregatrice del tempo. Il quale se dona anzi a certe altre odi quella mórchia e quel colore come di bronzo antico, che costituisce quasi un nuovo elemento di bellezza, sgretolerà inesorabilmente codesti gingilli nati più dal sentimento del dilettante, che dal più profondo e severo impulso di creazione.

(1) SWINBURNE, *Essays and Studies*.

Questo, a parer mio, ciò che è vivo e ciò che è morto o morirà della poesia carducciana.

Ma ci resta ancora una determinazione storico-letteraria da fare. Questo mondo di storia e di cultura, anche quando divenne poesia, quali caratteri possiede che servano a caratterizzarlo nello svolgimento della storia letteraria? Poichè anche altri poeti, sia nella letteratura italiana che straniera, fecero oggetto di ispirazione e contenuto dell'opera loro, lo stesso materiale: Monti, Foscolo, Leopardi, tra i nostri; Platen, Leconte de Lisle, Keats, Tennyson, Swinburne, per citarne alcuni più o meno contemporanei nelle letterature straniere. Ma non è difficile distinguere, tra questi, le note caratteristiche dell'arte carducciana. È questione di grado e d'intensità. Nel Leopardi, ad esempio, anche nel *Leopardi minore* dei primi canti, il dato letterario restò riassorbito e nascosto, senza dimostrarsi così scoperto alla superficie come nella poesia del Carducci. Si sente che i succhi dell'arte antica han pervaso e alimentato quell'arte, ne costituiscono l'intimo spirito e l'interno calore, non già la struttura materiale e la fisonomia esterna. Le canzoni del Leopardi, ripeto, anche quelle della prima gioventù, sono classicamente più fermentate, non dico degli *Juvenilia*, ma sibbene di alcune delle *Odi Barbare*. Analogamente nei *Sepolcri* c'è l'esempio di una poesia pindaricamente riflessa, di un'ispirazione complessa cioè come quella del Carducci, ma più calda, più passionata e più fusa. Se pensiamo al Foscolo delle *Grazie* abbiamo trovato forse un termine di confronto più conveniente e adeguato. Viceversa di fronte al Monti, la poesia del Nostro, quanto inferiore per ricchezza e dovizia fantastica, tanto più è superiore per passione, vita e sincerità: quello che nell'uno è pompa ed abito letterario, è nell'altro anima e spirito; quel che nell'uno è colore è nell'altro sentimento e calore. Nelle letterature straniere Platen è

forse quello che meglio gli si può avvicinare. Benchè il mondo antico, attraverso la fantasia del tedesco, appaia sì limpido e cristallino, ma più gelido e più freddo. Lo spirito del classicismo si concreta anche nel Platen come nel Carducci, nella forma del mosaico sapiente, ma senza il calore del colorito di cui ha saputo animarlo il poeta italiano.

C' è nell'opera loro la differenza che è nel loro temperamento e nella loro razza. Nell' uno, la fantasia calda, mossa e scaldata dal sentimento; nell'altro, la pura e fredda percezione, la sapienza del tecnico, del filologo, dello stilista. Del mondo antico anche Leconte de Lisle in Francia, Tennyson, Swinburne in Inghilterra, reagendo alle tendenze del romanticismo europeo, fecero oggetto di poesia, ma ognuno con tendenze caratteristiche e personali, sì che non si possono senz' altro includere nell' alone del classicismo carducciano.

Il classicismo di Leconte de Lisle infatti è più voluttuoso e romanticheggiante ed è più sentimentale che storico e letterario. Diremmo ch' è come quello di Hölderlin, l'espressione classica della sensibilità romantica, lo spirito del Lamartine cristallizzato nelle forme pure degli antichi modelli. D'altra parte il classicismo di Tennyson si distingue da quello del Carducci per minore ostentazione erudita e letteraria e per uno spirito di eclettica moderazione. La sua ispirazione accomuna i miti ellenici alle leggende bretoni e cavalleresche, con una indifferenza che sembra talvolta dilettantismo di esteta. Benchè il paganesimo del cantore di *Titone* sia più greco e più spirituale e filosoficamente più profondo di quello del Cantore delle *Fonti del Clitunno*. Più adeguato e non solo per ragione cronologica o letteraria, ma per singolari affinità di pensiero e di sentimento, a me pare, tra gli stranieri, il ravvicinamento del Carducci con Algernon Swinburne. Anche il cantore di *Atalanta* infatti è, come il Nostro,

ardente repubblicano, ammiratore entusiasta della Roma dei Cairoli e del Mazzini ch'ei celebrò (1); anch'Egli ebbe, come il Carducci, quasi un senso di adorazione (2) per l'antichità pagana corrispondente al più profondo disprezzo pel *rosso Galileo* e pel vecchio Dio ch'ei proclama *ferito a morte;* anche l'inglese ebbe il senso della pura bellezza plastica dell'arte greca (3), conforme ai suoi grandi modelli Shelley e Keats che furon per lui quello che per l'Italiano il Foscolo e il Leopardi; anch'egli infine si fece vate e paladino (cfr. l'*Ode a Mazzini*) dell'idea repubblicana e umanitaria e s'ispirò nell'*Inno all'Uomo* a quel senso naturalistico della vita che costituisce il fondamento ideale dell'*Inno a Satana.* E ambedue i poeti rappresentarono nel loro paese l'insorgere di un nuovo atteggiamento dello spirito che si oppone all'immediato passato ed instaura un'epoca nuova nella loro letteratura.

Certo l'opera dello Swinburne in complesso è più ampia, più umana ed ha interessi spirituali che forse quella del Carducci non ha, ma non credo che tra i contemporanei delle letterature straniere si possa trovare spirito più fraterno.

Altri e più facili paralleli potremmo stabilire, cercando nelle letterature classiche e specialmente nella letteratura italiana.

Benchè, per una classificazione che implicitamente rappresenti una valutazione storico-letteraria, e non un semplice ravvicinamento, non sia facile trovare una figura che per intime affinità psicologiche, artistiche, morali, presenti i caratteri di una vera e propria parentela col nostro poeta. Quando non si tratti cioè di porre a fronte puri e semplici nomi, ma

(1) Ricordisi la famosa *Ode a Mazzini.*

(2) Cfr. *Poems and Ballads.* Ultimo canto. Vedine la traduzione « N. Antologia ».

(3) Cfr. NENCIONI, *Saggi critici di letteratura inglese.* Firenze, Le Monnier, 1896, pag. 142.

spiriti fratelli. Alcuni fecero richiamo agli antichi. Il Thovez, ad esempio, disse (1) che la poesia del Carducci è, come quella di Orazio, *fenomeno letterario di cultura e non di sentimento*: sensibilità musicale, ingegnosità verbale, sapienza metrica, eleganza di forma, etc. Ma queste osservazioni, valide con le debite restrizioni, a mostrar la somiglianza tra la posizione della arte carducciana nella nostra letteratura e quella di Orazio nella latina, non posson naturalmente costituire argomenti sufficienti per un ravvicinamento complessivo in quel senso ampio ed interiore cui abbiamo accennato.

Così come non si potrebbe, poniamo, non sorridere di un ravvicinamento tra il Carducci e Francesco Petrarca, per quanto certe somiglianze della tecnica e dell'ingegno potessero in qualche modo giustificarlo. Di guisa che io credo che nella letteratura italiana, per l'origine complessa dell'ispirazione e per certi caratteri della loro lirica, per le tendenze e convinzioni storico-letterarie, e per certe affinità del temperamento ardente, entusiasta, generoso e impulsivo, oltre che pel senso vivo della nazionalità e della tradizione ed anche per certe analogie nella azione ideale che esercitarono nella vita, nella storia e nella letteratura nostra, solo pensando ad Ugo Foscolo possiamo trovare il vero fratello, se pur maggiore nel regno dell'arte, del nostro Poeta.

(1) *Op. cit.*, 57.

PARTE SECONDA

IL LETTERATO

Capitolo VI.

La prosa Carducciana.

Sommario

Evoluzione e processo di formazione della prosa del Carducci. — La ricerca dell' *infame stile.* — Le prime prose; l' imitazione ed i primi modelli. — La *Giunta alla Derrata*, la *Diceria* ed il purismo del giovane Carducci. — Suoi inconvenienti. — Allargamento di idee e studio delle letterature straniere. — Le Grazie *folli feroci* e *schiette* di Heine e loro efficacia sulla prosa carducciana. — *Prosa poetica* e poesia in prosa. — Processo di amore, di creazione e di larga fusione operato dal Carducci. — Arricchimento di forme e di vocaboli. — Disuguaglianza dello stile carducciano e sue cause. — Chiazze letterarie, eccessiva ornamentazione, montature ed esagerazioni. — Posa e stonature. — La naturalezza e il *proposito manifesto.* — L'umorismo e l' ironia carducciana. — Suoi caratteri. — La descrizione e il senso della natura. — Verismo e impressionismo. — Spunti lirici. — Il libro d'oro della prosa carducciana.

C' è una *evoluzione* della prosa carducciana, come c' è della poesia. E anche qui rifarne la storia e additarne gli elementi che concorsero a formarla, vuol dire spiegarne in parte il segreto e comprenderne i caratteri. Chè la prosa del Carducci non isgorgò fuori, come metallo fuso, da una mente d'un tratto divenuta adulta e matura ; ma venne fuori grezza e polimorfa, portante via via i segni del travaglio di formazione ; espressione di uno spirito che per lungo tempo cerca se stesso

e attraverso numerose successive fasi, conquista la propria personalità e il proprio «stile».

Solo tardi Egli ebbe uno *stile proprio*.

E se lo formò per successive infusioni e innesti, attraverso laboriose letture e imitazioni.

Scriveva nel '66 (1) al Chiarini di non averlo ancora conseguito: *Oh! l'infame stile*, l'iniquo *traditore* stile ch' io non ho e cerco invano!»

E per formarselo, legge, rilegge e studia.

Ed è naturale; dato, come osservava giustamente Mad. di Staël, che l'originalità è facoltà *acquisita;* che si raggiunge appunto attraverso svariate letture e imitazioni. Lo stesso capitò pure ad uno dei nostri scrittori, più personali e originali quale il Leopardi (2), e capita a tutti. Con questa differenza però, che mentre per altri, questo lavoro fu opera di gioventù, per il Carducci durò fino a tardi, e mentre altri tenner nascosti questi documenti della loro preparazione per apparire bell' e completi, nella loro originalità, nel Carducci essi rappresentan quasi la metà della sua produzione prosastica.

Ragione per cui fino ad un certo punto vediamo in essa un continuo mutar di atteggiamenti e cangiar di forme, che rivelano, con l' imitazione dei vari modelli, la ricerca, la preparazione, l'educazione di sè.

A confrontar certe pagine, si direbbero di autori differenti!

Manca di omogeneità, di uguaglianza a se stessa; appunto perchè non fu creazione di getto, emanazione spontanea, ma prodotto di lunga e faticosa elaborazione.

(1) Cfr. *Epistolario*, pag. 59.

(2) Cfr. *Pensieri*, vol. IV, 95: «In fin che lessi autori francesi, mi pareva che il mio stile naturale fosse quello solo, e che là mi conducesse l' inclinazione; alfine i miei saggi furon dissimili, per essermi formato ad altri modelli ed aver contratto, a forza di moltiplicare i modelli, le riflessioni etc. quella specie di maniera o facoltà che dicesi *originalità*».

Nella quale restano, non assorbiti, elementi di vario genere come residuali del processo di formazione.

Questo varrà a spiegarci quello che di *artificiato* c' è talvolta in essa e certi caratteri men belli, certe *chiazze letterarie*, che troviamo anche quando Egli padrone di sè, artista consumato attraverso studi e moltiplicazioni varie di modelli, avrà trovato la propria originalità.

E vediamo per intanto le sue prime prose.

Ricordiamo, prima di tutto, quel che voleva il Poeta ventenne.

I suoi canoni d'arte, i suoi gusti, i suoi intenti: reagire al romanticismo, bandire il *forestierume*, instaurare un'arte di caratteri, forme e spiriti nazionali. In poesia, con una reversione al classicismo; attraverso Dante e Leopardi, a Virgilio e Orazio — in prosa; con un sapiente riallacciamento ai secoli più belli della tradizione, sulle orme degli scrittori più castigati e più schiettamente italiani: Giordani, Botta, Gioberti, Niccolini, Leopardi.

La dedica delle prime *Poesie* è appunto al Leopardi e al Giordani — *i due grandissimi*, i due maestri.

Postulato fondamentale di questo programma: l' *imitazione*. In poesia *leopardeggia*, in prosa *giordaneggia*; là reminiscenze della: *Canzone all' Italia*, *Ad Angelo Mai*, *Pel Monumento di Dante*; qua movenze, frasi, e tutto l'abbigliamento letterario del *Panegirico di Napoleone*, *Elogio della Maria Giorgi*, *La Psiche del Tenerani*.

Se si leggono i primi scritti, non dico il *Discorso per l'accademia dei Filomusi* (1), specie di componimento scolastico, e curioso miscuglio d'una eloquenza, tra la rettorica del Segneri e l'enfatica del Mazzini, ma i suoi discorsi nella *Diceria* e *Giunta alla Derrata*,

(1) Pubblicato da G. Fatini: *La prima Giovinezza di G. Carducci*. Città di Castello, Lapi, 1914.

si sentirà, nonchè lo spirito, quasi l'ostentazione e l'esagerazione del fare del Piacentino. Lo si sente in certi speciali legami del periodo e accozzamenti di parole e di frasi; in quella certa ostentazione di modi e di cadenze latineggianti e sopra tutto in quella troppo composta eleganza, dov' è impossibile non accorgersi dello studio, o, come direbbe il Leopardi, del *proposito manifesto.*

Le frequenti mosse oratorie, le ripetute interrogazioni, palesano l' influenza non dubbia di quello scrittore che, appunto per questo, fu detto *il principe dell'eloquenza italiana.*

Cito qualche passo della *Giunta alla Derrata* (1): «*Toccasi anche per isbieco di quei libertai utopisti, i quali per esser gente poco ragionata, molto son cosa dei romantici*» i quali son detti più oltre «*per la maggior parte ragazzi o cotali scimuniti simili*». Frasi e costrutti di questo genere non si spiegano se non per imitazione. E così certi apprezzamenti letterarî.

Parlando della letteratura *odiernissima* il Carducci esclama: « Imitano i romantici, perchè si porgono loro più facili ad imitare che non i classici, allo studio dei quali vuolsi altri cervelli che non quelli contenuti *nei loro capolini luccicanti....* Se voi volete trarre la materia poetica dal medioevo ponendo in poemi e leggende quei goffissimi ladroni, capitani di ladroni barbarissimi, noi vi terremo per dissennati le mille volte ».

In questo tono si potrebbero citare molte altre pagine (2).

(1) Cfr. *Giunta alla derrata*, pag. 48.

(2) Cfr. *Giunta alla Derrata*, pag. 42 : « Infatti se noi adesso dicessimo che questa letteratura falsa e perniciosa la quale tutto che sul morale dell'uomo è mostruoso rappresenta, o con efficacia di gioia selvaggia o per forma di renderlo compassionevole e con ciò attraente, è ora fatta popolare in Italia dai romanzi, a mo' d'esempio: del Sue, del Guerrazzi e delle loro scimmie vilissime, dalle ballate e novelle del CARRER

E collo scrittore piacentino figurano nel repertorio d'onore del Nostro tutti i classicisti del tempo che contro il *forestierume* avevano gli stessi odii e le stesse repulsioni. Abbiamo visto il suo furore contro l' Italia intedescata, infranciosata. Egli crede che l' imitazione straniera porti *il continuo scoloramento e denaturamento della lingua; non come prima in certe frasi in certi modi, ma in tutta la natura e organizzazione sua* porti « le deficienze dell' impronta italiana da ogni produzione intellettuale ».

Identici eran i concetti dal Giordani e dal Leopardi, al Gioberti, al Niccolini al Giusti, al Botta. Il quale, com' è noto, nella lettera al Breme, chiamava *sozzo gergo* la lingua dei romantici e si proponeva di *scrivere da Tacito.* Persino il Guerrazzi, che pareva sul porto di Livorno stare al fiuto di ogni aura di novità d' oltremare, per spirito patriottico soleva dire che se fosse stato re avrebbe cacciato d' Italia tutti i francesi, povero letterato s' ingegnava di cacciarne i francesismi.

Ora era naturale che questi scrittori così conformi al suo programma, fossero i suoi primi e prediletti modelli. Lo provano tra l'altro, i molti passi che di essi troviamo nella *Giunta alla Derrata.*

Ma tali i modelli, tale il suo stile; arido, secco,

(scrittore in altri generi egregio) e del PRATI, la cui Ermengarda è davver puttanesca, aggiungi. da mille altre prosacce per lo più di giovani e da quasi tutti i drammi e le commedie che di giorno in giorno vengono fusi, chi per Iddio, avrebbe fronte di negarcelo ? chi avrebbe fronte di negarci che ciò avvenga con detrimento o almeno pericolo dei costumi grandissimo, quando tuttavia vediamo in mano ai giovanetti, alle giovanette, alle spose cotali libri, quali sono questi che si vanno stampando e ristampando da qualche tempo, quando vediamo giovanetti e giovanette correre a furia a quelli spettacoli che i teatri deturpano ? scortate dai padri ? e ascoltanti con diletto grande ? ed uscenti con la gioia del potervi tornare ? » etc. etc. E così per un pezzo sullo stesso tòno !

uniforme, come succede a chi tratta la lingua come cosa morta, spogliatoio e repertorio di parole e di frasi. Il Carducci ventenne infatti par che adoperi l'italiano quasi fosse il latino e il greco, e scrive quindi in una specie di gergo artificiale, convenzionale, proprio come i nostri cinquecentisti per cui, non già l'espressione diretta e immediata del pensiero, ma la bella frase era divenuta unico contenuto d'arte e unico fine. Così era successo al Botta. Aveva voluto *scriver da Tacito e non da scrittorello moderno,* ed eccoti la sua storia, sulle orme dello scrittore latino, nel suo sussiego elegante, concisa e mirabile per precisione, ma compassata, uniforme, gelida, senza variazioni di toni e di colori, la parodia stessa dello stile storico, cui appunto la varietà dei fatti, richiede varietà di colore e di atteggiamenti.

Ben dice il Cattaneo: «non è chi non abbia ansato e sospirato sotto il pondo di quello stile il quale, avvolto sopra di sè, come serpe agghiadata, non sa snodarsi e correre con la velocità degli eventi che descrive».

Tali le prime prose del giovane Carducci terse e lucide, ma fredde e *agghiadate.*

Ma per fortuna Egli è uno studioso; ha la *febbre e la passione degli studi severi* e per questo, oltre che per obbligo professionale, compila raccolte, fa edizioni, commenta, legge.

E quel che più importa, non legge con fare di *dilettante* e nemmeno con lo spirito e l'animo di un semplice erudito; legge e studia *da artista,* con una mèta fissa che lo tortura: lo stile: *l' infame stile.*

È certo ch'egli dovè compiere come un viaggio spirituale attraverso la nostra letteratura, il quale oltre che vital nutrimento, dovette costringerlo a superare i limiti del classicismo rettorico dei primi del sec. XIX e rafforzare nel suo spirito le tendenze eclettiche e assimilative. Nei suoi lunghi e costanti studi dovette accostarsi a quasi tutti i migliori nostri pro-

satori. E senza ritrosie, qui, e preconcetti, per fortuna. Anche dei secoli più discreditati letterariamente. Del settecento fu detto, che dette la più vil prosa che popolo di schiavi possa produrre, ma pure il Carducci non dovè disdegnare la prosa del Gozzi e del Baretti specialmente, della cui vivacità ed icasticità è facile trovare traccie e somiglianze in *Confessioni e Battaglie*.

Parimenti gran male era stato detto del seicento, ma Egli non era uomo da giudicare così all' ingrosso e in blocco e da disdegnare buoni modelli dovunque fossero; da non distinguere, poniamo, tra le montature rettoriche del Segneri e la prosa leccata artificiata e minutamente analitica del Bartoli e la prosa precisa, limpida, esatta del Galilei scritta veramente, come il libro dell'universo, in caratteri matematici, o quella viva, toscaneggiante di certi scritti del Redi e di pochi altri secentisti.

Certo è che quelli a cui rivolse con più cura ed assiduità la sua attenzione furono, come confessò egli stesso al Chiarini, i cinquecentisti e i trecentisti.

Della prosa poi multiforme, schietta, popolareggiante, graziosa e bizzarra e allo stesso tempo audacemente novatrice e inventrice del Cellini, a me pare di trovare in certi scritti del Carducci, non dubbi segni. Di lui ritrovo quei vezzeggiativi e diminutivi ora umoristici ora ironici di cui il grande artefice fiorentino, come di bronzo e d'argento, fu cesellatore impareggiabile (1) ; e in parte anche la tendenza di rapir certe parole all'uso passeggero o di coniarne di suo (2). Dal cinquecento facile era il trapasso al trecento, di cui anche le prose carducciane mostran residui, in speciali

(1) Es. praticonacci — montoncino — vezzosetta — agnellettucciaccio, mottetti, chierichino, vocerellina, stomacuzzi, sonaglioli, gravacciolo, sennino, etc.

(2) Il Cellini: *afforsicare, trampolare, cervellinaggine, francioseria, scannapagnotte* e il Carducci: fottivento, galloria, cerbottana.

impostamenti sintattici, in certe frasi, costrutti e modi di dire. Ci son certi periodi delle prime prefazioni per le edizioni Barbèra, che è impossibile non ricordino la classica venustà, se pure un po' più calcata e affettata, dell'autore del Decamerone (1). In ogni modo dai moltiplicati contatti, la prosa del Carducci si snoda e varieggia, al di là dei superati vincoli di scuola.

Ma benchè avesse cancellata la livida screziatura di un purismo scolastico e pedantesco, sarebbe rimasta sempre gelida, per eccessiva compostezza e dignità, quasi vezzo aulico e professorale (si leggano ad esempio *Di alcune condizioni della presente letteratura*, le pagine su *Francesco Rocchi*) (2) se una crisi salutare non la avesse salvata.

E la crisi fu dovuta al rinsanguamento che subì sotto l'influenza delle letterature straniere.

Verso il settanta, l'antico pedante mostra un ardore di neofita per la letteratura del Condorcet, Voltaire, Rousseau, *redentrice del genere umano* e poi per la letteratura di Goethe, Platen, Heine.

Lo studio di quest'ultimo fu una vera fortuna pel Nostro. Le pagine dell'ebreo di Düsseldorf dovettero essere come tante scariche di elettricità nell'orizzonte carducciano accerchiato e gravato da densa nuvolaglia. Egli vi aspirò una brezza salutare di libertà e di vita, folle, gaia, giovanile. La prosa sua fino ad allora compassata e strettamente conforme alle regole e ai modelli che gli facevan come da briglia e da paraocchi, si espande, e divien libera, disinvolta, varia a seguire il pensiero nei più diversi atteggiamenti.

Conseguenza fu anche una maggior espansione data

(1) Cfr. nella *Prefazione* alle *Poesie di S. Rosa* (op. II, 148) « e quanti vide poi di quella maniera, sì gli veniva non senza lode componendo » e ancora : « le son cose codeste da farle e lodarle le donne della santa nazione » ? Cfr. *Op.*, II, 10.

(2) Cfr. *Prose*, 769 e segg.

all' *impulsività liriche* del suo animo e alle facoltà della sua immaginazione.

Dopo il '70 essa si va facendo sempre più poetica. Prima s'era tenuta in una certa dignitosa e togata convenienza e austerità, in un atteggiamento un po' pedantesco che talvolta diveniva mutria professorale, ma, ora capisce che o in prosa o in verso lo scrittore ha da esprimere sè, e che se ha della poesia in corpo, e la sua immaginazione si scalda anche nella prosa, non l' ha da comprimere per amore di pregiudiziali rettoriche tendenti a formar barriere e limiti di «*generi*».

Così la prosa carducciana si *liricizza*, con impeti, scatti e iridescenze di vera poesia.

Molte sue *poesie* sono qui abbozzate nei loro elementi lirici preliminari, molti spunti prendono, per intanto, una lor vita nel corso più agile e più libero della prosa. Molti versi anche vi si potrebbero trovare. Non che Egli ammettesse la *prosa poetica*, parto del romanticismo francese dal Lamartine allo Chateaubriand che così larga imitazione aveva avuto in Italia. Genere contraffatto e adulterino tanto men naturale, quanto più sfarzoso di colori, povero, monotono, senza toni e gradazioni, senza analisi, come quello dell' Jacopo Ortis o dei romanzi del Guerrazzi, balzellante e anfanante tra un' immagine e l'altra, tra una esclamazione e una declamazione.

Il Carducci la chiamò prosa dalle lunghe code di fumacchi, dai giuochi di luci; capì quanto fosse anfibia, indeterminata e decorativa e se ne astenne.

C' è differenza infatti tra *prosa poetica* e *poesia in prosa*.

Egli capì che la prosa, nelle sue più alte concitazioni, poteva rasentar la poesia, pur senza invaderne il campo, e questo, se si eccettuano pochi casi nei discorsi (vedasi quello per la morte di V. Hugo e di G. Garibaldi in cui l' oratoria prevale e con essi una

certa enfasi di bassa lega), Egli, come mostreremo, riuscì a fare.

Sulla scorta di Heine il Carducci trovò adunque la via della propria emancipazione.

Ma (e fu un bene) non ne abusò, e pur essendosi liberato da ogni irragionevole convenzionalismo, si mantenne in un eclettismo cauto, sebbene non pauroso, e saviamente illuminato e comprensivo, lontano anche da quelle esagerazioni che prevalevan nei gusti del tempo suo.

Disdegnò quella falsa e ostentata naturalezza del fiorentinismo giustiano, che egli chiamò *pedanteria alla rovescia, pedanteria in maniche di camicia*: non solo, ma si astenne egualmente dal byronianismo convulso del Guerrazzi, da quel suo colorire, Egli disse, alla maniera di certi pittori del '300 che spingon la espressione fino al grottesco, come certe figure di Margaritone da Arezzo o della scuola pisana e senese.

Anche riguardo alla lingua, ebbe spirito di moderazione. E rigettando il ribobolismo e l'affettazioni idiomatiche di cui il Fanfani era rappresentante; il fiorentinismo, com'egli ebbe a dire, *pedantesco e sbracato* delle *ciane* di S. Frediano (1) e le traviazioni dei Manzoniani che dell'uso fiorentino facevan codice inviolabile di lingua, tenne un atteggiamento conciliativo, ragionato e ragionevole che ricorda quello dell'Ascoli nella Prefazione all'*Archivio Glottologico* (2). Il Carducci si

(1) Cfr. *Opere*, V, 98.

(2) Cfr. *Proemio*, IX, X. Parlando con una certa ironìa del *Vocabolario Nòvo* stampato a Firenze combatte la tesi che la lingua nazionale debba coincidere con l' idioma parlato di un solo municipio *principe strumento livellatore di tutta la nazione*. Mostra come l' Italia non possa attingere l'unità della lingua da Firenze, come la Francia da Parigi. « Parigi è il gran crogiuolo in cui è fusa e si fonde l' intelligenza della Francia intera; da Parigi viene il nome, perchè di là viene la cosa, ma lo stesso non si può dire di Firenze ».

attenne all'uso fiorentino, ma ne scartò quello che era contrario alle regole più comunemente accettate.

Egli sa temperare, bene osservò il Bonghi (1), l'uso con l'autorità degli scrittori e anche di questi ripudia ogni parola non avente un sensibile stampo di italianità.

D'altra parte non ebbe paura d'introdurre parole di suo conio, di derivare parole o frasi dalle letterature straniere (2), di rimettere in uso, in corso diremmo, parole del trecento e del cinquecento non ancora del tutto spente (3); non ebbe paura insomma nè di conservare, nè di restaurare, nè d'innovare. Lavoro vero di amore, conciliazione, allargamento e di calda fusione di cui fece Ei stesso la più bella confessione. (*Critica e Arte* « Prose », 682).

In questa maniera lontano da ogni fazione accademica e da ogni esagerazione, dalla licenza dei linguaioli popolareggianti e sgrammaticati e dalla grettezza del « purismo » dei classicisti che, com' Egli diceva, nulla vorrebbero mutare o innovare e starebbero al solo cinquecento e al trecento ad adornarsi di parole stantie e di frasi agghindate, onde, nei lor giri di parole e frasuccie, a guisa di scimmie morseggiare con dei motti (4), potè arricchire e ringiovanire la compagine della

(1) Cfr. *Cultura*, V, 1882.

(2) Per es. quel *cancaneggiare*, X, 237, c.' espressivo e pittorico non è improbabile l'abbia ripreso dal francese, pur attraverso HEINE che l'aveva rinnovato nell'A. *Troll* cap. I « Dass sie manchmal *cancaniere* ». Anche VITTORIO BETTELONI nell'*Avvertenza* alla sua traduz. del *Nerone* di R. HAMERLING (Verona, Munster, 1877, XII) si vanta di averlo rinnovato.

(3) Qualche esempio: *abbiosciare* XIII, 202, *balioso, atticciato, liso, malescio, babéche* (orecchini), *galloria, spulezzare,* che già il PRATI aveva rinnovato nell'*Armando* — *quilia* — *malestruo* — *niffolo* — visaggi — infantare frances. di cui son es. nel trecénto, (Prose 1359 — 283), latinismi: férula magistroli — grecismi cacochima: etc., 1243.

(4) Cfr. *Opere*, II, 497-99.

nostra lingua, renderla aulica e ricca, varia e perspicua, sonante e colorita ed etimologicamente impeccabile (1).

Piegarla ora alle più umili dissertazioni di critica e di filologia, ora inalzarla senza per questo cader nella *prosa poetica,* a rivaleggiare per fulgor ed arditezza di immagini e per varietà di armonie, con la stessa poesia. E tutto questo senza perder di naturalezza e di popolarità. Anzi fu il contrario. La prosa dei manzoniani, per avvicinarsi all'uso, era divenuta povera, sciatta e scolorita : fu il Carducci che attraverso una via più corta, raggiunse la mèta. Disdegnando ogni civetteria popolareggiante, si attenne all'uso migliore di quella terra di Toscana ov'ebbe la fortuna di nascere e che parla, com' Egli disse, con purezza rigorosa di vocaboli e agilità di scorci nella sintassi — e fu così che rese la sua prosa veramente popolare. In questa maniera, quella salutare restaurazione della prosa italiana ch'era stata vanto del manzonismo e ch'esso, con le teorie romantiche, era stato impotente ad attuare, si compie nella nuova letteratura, per opera del classico Poeta.

Questo per ciò che riguarda, per così dire, la parte formale e rettorica ; la *parola* cioè come oggetto ed elemento a sè.

Ma bisogna rilevarne, oltre la buccia e la superficie, i caratteri più intimi.

Quello che salta agli occhi, come dicevamo, ad una lettura continuata e sistematica delle prose carducciane è una certa disuguaglianza di stile, l'assenza di qualcosa di stabile e di fisso, come costante carattere di riconoscimento, che potremmo anche dire la mancanza di una organica e caratteristica « forma » dello spirito e della mente dello scrittore, di una *personalità* sempre presente e palese, sempre identica e unica.

(1) Cfr. Thovez, *Il Pastore, il Gregge e la Zampogna.*

La prosa del Carducci non ha l' uguaglianza e convenienza a se stessa della prosa del Manzoni, del Leopardi, o dell'Alfieri, sempre lei, sempre identica a sè, riconoscibilissima tra mille. Non è una superficie piana ugualmente scaldata e illuminata da una mente che si conosce e si è definita; al contrario ci sono sbalzi e depressioni; cambiamenti di prospettiva continui. Certe pagine parrebbero, ripeto, di diversi autori.

Pare che ci sia come il subentrare man mano di diverse personalità; come accade appunto ad uno che *si ricerchi,* senza possedersi a pieno.

C' è una continua formazione, un continuo *conari,* e quindi molte posizioni di accatto e provvisorie.

Sembra fatta di innesti e di infusioni successive, come chi cerchi e aspetti dal di fuori elementi d' ispirazione e non da profondo scavo interno.

Quello che per altri durò per pochi anni, finchè essi non si furon trovati, fissati e quasi direi cristallizzati, pel Carducci (egli confessava nel '65 al Chiarini di non aver ancora trovato il *proprio stile*) durò quasi tutta la vita; di continuamente andare a ricercare sè stesso negli altri, invece di ritrovarsi direttamente per assorbimento di meditazione. Di qui la varietà screziata delle sue pagine che fa anche un bell'effetto di grande versatilità d' ingegno e di stile e che nasce invece da povertà creativa, da una personalità artistica, se non fiacca, poco presente e vigile.

Perchè codesta varietà non consiste in quella necessaria mutazione di toni, di gradazione e di colorito e di particolari richiesta dalla varietà degli argomenti, ma è un fondamentale cambiamento di atteggiamenti interni, sì che non è possibile coglier un fondo unico, costante, ovunque, sempre palese e riconoscibile: il vero Carducci; a meno che non dobbiam dire che esso è appunto in questo spirito e in questa tendenza essenzialmente mimetica e assimilativa.

A legger i *Saggi sul Poliziano* e il *Ça Ira* e il *Di-*

scorso per la libertà di S. Marino, si ha l'impressione di autori differenti.

Cosa che non avviene invece nella prosa del Manzoni o del Leopardi, ad esempio, che diffondono in essa una luce uguale da per tutto, sì che è impossibile non riconoscere, tra mille, una pagina loro. Conseguenza di questo, dirò così, divagare e distrarsi dello scrittore da se stesso, è una preoccupazione manifesta della *forma*, come *elocuzione,* più che come diretta manifestazione del pensiero e del sentimento.

Non che continuasse a considerar la lingua come a vent'anni, strumento rettorico, repertorio di belle frasi e di parole ; ma alla parola come parola, alla frase come frase, al ritmo come ritmo, continuò sempre ad attribuire un'eccessiva importanza.

E noi lo vediamo, spesso, adornarsi di aggettivi, arrotondare i suoni, agghindarsi di belle frasi e d' immagini ; e specialmente nelle orazioni, avvicinarsi a quella prosa a fumacchi e a razzi o scoppi finali e giochi di luci che più volte aveva condannato.

Aggettivazione stanca, decorazione bizantina simile talvolta a quella delle *Odi Barbare* e un continuo pencolare tra la prosa e la poesia, di cui la mancanza di semplicità e di naturalezza è la necessaria conseguenza.

La prosa del Carducci appare talvolta troppo cicciosa e sgargiante ; la sua eleganza non è tale, come la vera eleganza, da passare inosservata ; l'espressione non è di getto, immediata manifestazione del pensiero e del sentimento.

Nella peregrinità dell'epiteto, nell'esuberanza dell' idee accessorie, nello studio delle imagini, sentiamo che la forma è considerata come qualcosa di esistente a sè, come una veste del pensiero che si può adornare e colorire a piacimento.

Diceva il Leopardi che lo scrittore dev'essere inconsapevole non solo di tutte le altre bellezze dello scrivere, ma anche della semplicità.

Ora nel Carducci nonchè inconsapevolezza, c'è il *proposito manifesto*, il che a lungo andare, non può non produrre un senso di sazietà e di stanchezza, come a guardare a lungo attraverso una lente d'ingrandimento.

La prosa invece dev'essere come un vetro che lascia vedere le cose nella loro chiarezza, al naturale, e allora non stanca; così quella del Manzoni e del Leopardi; se ingrandisce o colora, può dilettare da prima ma poi spossa l'occhio.

Tali le pagine ad esempio, del Giordani e spesso quelle del nostro scrittore.

***

Ma il continuo divagare da sè, il continuo mutare di forme, per preoccupazioni letterarie e spirito d'imitazione, che è conseguenza, come abbiamo notato, del non essersi formato se non tardi, una *personalità propria* che si manifestasse, si sviluppasse, senz'altro, eliminando ciò che non le si conveniva, per mantenersi uguale a se stessa, porta a sua volta conseguenze ben più gravi. Porta come un inquinamento fondamentale della natura dello scrittore e una deplorevole mancanza di sincerità e di spontaneità. Perchè non sempre gli atteggiamenti che assume rispondono alla sua natura e non sempre per questo ha forze adeguate. Di qui contraffazioni e pose. Il sarcasmo, l'ironia e l'umorismo, il trapasso dal lirico-sentimentale al realismo più crudo, dalla polemica alla descrizione, dal serio al burlesco, più che da genuino e schietto impulso d'uno spirito irrequieto e nobile che sente il bisogno di volteggiare, han, talvolta, in Lui l'aria del proposito di uno stilista che vada in cerca della grazia e della varietà.

Donde avviene talvolta che essendo una montatura esterna, l'umorismo anzichè profonda e interiore disposizione spirituale la quale irradiandosi da un centro (la *forma mentis* dello scrittore) colora tutto, diventa *bolla e chiazza superficiale,* motto frizzante, apostrofe o epifonema scherzoso, quando non è freddura, bisticcio o arguzia letteraria, (1) la quale resta naturalmente senza pungolo e senza efficacia: *sine ictu.* E si capisce. Il Carducci non era nè Heine nè Sterne nè Cervantes, nè Swift o Dickens e tanto meno Manzoni. Per ciò occorreva quella calma e serenità di spirito che egli per natura non aveva.

Più che attitudine a cogliere il lato comico degli uomini e delle cose, Egli aveva impeto e ardore a sdegnarsene; fu uomo di passione e di crucci, che non sapeva contenersi in quella oggettività che richiede la rappresentazione umoristica. L'umorista non si sdegna, ma sorride; non inveisce ma dipinge; il suo non è atteggiamento passionale, interessato: valutazione; ma osservazione calma, unicamente estetica, contemplativa, come quella del pittore.

Ecco perchè, nonostante fosse agguerrito di acume polemico e dotato di aggressività e di ingegno e cultura tanto superiore ai suoi avversarî, non sempre riuscì, nelle battaglie della penna, assoluto vincitore, appunto perchè si servì più dello sdegno, dell'invettiva, del sarcasmo, che di quell'arma la quale avrebbe fatto giustizia sommaria dei suoi avversarî, *il ridicolo.*

Il quale, come ben diceva il Leopardi, è arma che colpisce più a fondo di quella della passione; dell'af-

(1) Cfr. es. *Op.* III, 332: « Quei che abborrivan la sua indifferenza d'artista dirimpetto alle questioni politiche e sociali *che allora scrivevano azzurro* (cioè turchino di prima qualità inferiore etc.) ».

Op. IV: « ora i filosofi di Berlino buona e *Kappata gente* se altra ve n' ha, son tanti anni ormai che stanno osservando come per *parte sua fa Kappa* ».

fetto, dell' immaginazione, dell'eloquenza ed anche del ragionamento. Perciò in tante polemiche egli solo di rado ci dette caricature, pupazzetti, incisioni al bulino che rappresentino come la *impiccagione in effigie* dei suoi avversari. Egli, come nei *Giambi ed Epodi*, li investe, li schiaffeggia, ma non li rappresenta; impicca non già uomini, ma fantocci di frasi, e la sua arma gli viene spuntata nelle mani. Anzi, sto per dire, che talvolta consegue l'effetto contrario a quello che si prefigge; facendo sì, nell'eccesso degli improperî e nell'arrovellamento delle ingiurie, che il lettore, per quel senso istintivo di disagio e di disgusto che si prova dinanzi all'eccesso della sopraffazione e della violenza, si metta dalla parte dei suoi avversari e gli dia torto.

Se li avesse al contrario messi alla berlina, caricaturandoli, il lettore stesso ne avrebbe goduto, e nella incoscia compartecipazione estetica del ritratto umoristico, gli avrebbe dato ragione, anche se avesse avuto torto.

Come noi ridiamo, poniamo, di *Don Chisciotte* anche se Cervantes, in fondo in fondo, ha qualche torto verso il suo protagonista. E la stessa insincerità troviamo in altri atteggiamenti che, per la loro dissonanza alla sua intima natura, fan nelle prose carducciane l' effetto di roba di accatto e di contraffazione. Lo studio della prosa heiniana giovò molto al Carducci, ma quando Egli volle ormeggiarla troppo da vicino, cadde nell'agguato del proprio spirito e si falsificò. Certe mosse, certe scappate fra l' ironico, il comico, il grottesco; certi sprazzi di riso, certe battute pungenti e allusioni sarcastiche e mordaci, han la loro fonte diretta nelle pagine dei *Reisebilder, Romantische Schule, Lutetia Ludwig Börne, Atta Troll, Harzreise* (1). Ma non sempre il Carducci riuscì a

(1) Ad es.: L'allusione a Vignola, le considerazioni umoristiche sugli storici (*Pel Centenario* di L. A. Muratori), certi

far sue le grazie *folli, feroci e schiette* del parigino di *Düsseldorf.* Glielo impediva la sua natura diversa e quasi opposta. Perciò quando forzò i limiti dell'imitazione, quello che in Heine è, come osserva il Thovez, agilità monellesca, grazia nervosa, mobilità di spirito e di fantasia, diventa quasi parodia attraverso la quadratura pesante, atticciaticcia e sanguigna del temperamento carducciano. L'uno infatti è tutto greco, l'altro romano. Dire e disdire, fare e disfare, diceva il De Sanctis, prendere in una pagina tutti gli atteggiamenti: di maestro e di scolaro, di soldato, di religioso, di ateo allo stesso tempo, tale è il carattere del Heine. Egli può perciò volteggiare e contraffare, far bianco il nero, serio il ridicolo, perchè dotato d'una agilità e duttilità e disinvoltura davvero portentosa; ma non poteva far questo il Carducci, cui dote principale è appunto la coerenza di carattere, e l'uniformità rigida di visione e di sentire. Ecco perchè quelle movenze che nello scrittore tedesco sono così genuine, spontanee e piene di grazia diventan nel Nostro qualcosa di voluto, di studiato e di artefatto a scapito della spontaneità e della naturalezza. Ora tutte queste ragioni mostrano ad evidenza quale errore critico sia il voler parlare in genere di una *prosa carducciana* e il volerla giudicare in blocco complessivamente.

Prova dell'errore, sono i giudizi che sono stati pronunziati, diversi e quasi contrari. C'è chi trova in essa il meglio dell'opera del Poeta e chi vi riscontra invece, sotto le apparenze fulgenti, un prodotto artefatto e caricato. « Tra gli splendori della prosa carducciana, osserva il Thovez, mi accadde a grado a grado di sentire uno sforzo, prima inavvertito. Era piena, robusta, colorita, evidente, ma vi faceva di-

passi delle *Risorse di S. Miniato*, certe mosse od anche, certe considerazioni letterarie, han riscontro negli scritti Heiniani. Cfr. *Il Carducci Umanista*, 240-244.

fetto la semplicità e la naturalezza. Vi sentivo anche nelle pagine più belle qualche cosa di raggricchiato, di teso, di voluto; la sentivo affettata nell' irruenza e affettata nella tenerezza. Ammiravo l'espressione potente, scultoria, evocatrice, ma come si ammiravano i giochi di forza di certi atleti con un senso di disagio pei muscoli turgidi, pei rivi di sudore che colano dalle tempia, per gli occhi fuori dell'orbita, pei toraci ansanti. La mia meraviglia era desta, ma il mio senso estetico non era compiutamente soddisfatto; mi pareva di vedervi qualche cosa che non era nella natura. Considerazioni queste che riferite a qualche pagina son completamente vere.

Ci sono infatti, nelle prose del Carducci, pagine auree, magistrali sotto ogni riguardo, come ci sono pagine artefatte e viziate da accorgimenti esteriori. Appunto perchè non tutta la sua produzione è alla stessa altezza, ma cangiante e varia a seconda delle influenze, degli atteggiamenti e delle situazioni che in essa si alternano, alcune delle quali contaminarono e contraffecero l' intima natura dello scrittore.

Se vogliamo essere giusti, bisogna di esse fare come un'antologia: il libro d'oro della prosa carducciana.

Il quale *solo a brani dobbiamo* contentarci di estrarlo dalle *Ceneri e Faville, Confessioni e Battaglie* e più largamente dagli scritti di critica e dall'epistolario. Qui specialmente dove la preoccupazione e l'abito letterario, se pure si manifesta, non predomina al punto di inquinare l' innata e istintiva sincerità dello scrittore e da contraffare la sua più vera fisonomia. Là, cioè, negli scritti polemici, dove l' irritazione e la tensione si placa per dar luogo alla narrazione o alla descrizione, allo sfogo e all' abbandono passionale e liricamente autobiografico e qualche volta allo scherzo di spontaneo umorismo. Son frammenti che valgon diecine di pagine, e alcuni anche, per finezza artistica, qualche poesia.

Pagine intere per chiarezza di esposizione, purezza di linguaggio esemplare, è facile trovarne ; ma per questi gioielli, per queste *illuminazioni* bisogna contentarci di meno ; di una frase, di un periodo che ti abbozza un quadretto, di una battuta che ti accenna e ti determina un breve tema lirico.

Le quali, ripeto, di frequente per agilità ritmica, grazia e spontaneità piacciono più di certe sue poesie. Come un fiore di campagna a confronto di un fiore di serra. Nella poesia la parola è legata da certe tirannie e convenzioni, qui invece, riacquista la sua libertà e si dispone in un andamento talvolta più naturale e grazioso. Così quello che talvolta in versi è artificioso, diventa, nel ritmo sciolto prosastico, spontaneità ; quello che è epiteto di convenzione diviene impressione realistica. Abbiamo anche qui *catenelle di aggettivi* e di verbi come in alcune *Odi*, ma con tutt'altro valore che di strumento decorativo e dilettazione musicale. Ricordate : « Sirmio sorride ! e subito una grande insurrezione di linee : *rosee* ed *auree*, *violacee*, *paonazze* di cotesto dormentorio di acque » (1).

Se la descrizione di Sirmione in poesia può apparire convenzionale, abbiamo qui un'osservazione minutissima analitica e impressionistica.

Ogni aggettivo (2) è una pennellata e non una sapiente giuntura ritmica. E a proposito di aggettivi vi ritorneranno a mente « gli occhi neri, celesti e grigi e perla; capelli scuri e castagni e biondi e canapini e cenerini » ma non in funzione di ritornelli ritmici, ma come le più minute particolarità di una sapientissima miniatura. Lo stesso nelle descrizioni. In poesia talvolta il paesaggio è convenzionale, o per lo meno di rado è osservato in sè e di per sè. La descrizione è im-

(1) *Ça Ira*, « Prose », 1004.

(2) Cfr. *Ça Ira*, 1006 : « *è un uccellaccio, gavacciolo, pigro, stridulo in vita, duro, stopposo, insipido da morto* ».

bozzacchita di richiami culturali, e il *senso della natura* diviene senso *letterario*, impressione geografica e topografica. Ma nelle prose abbiamo descrizioni perfette; Manerba, Benaco, Sirmio, e quella della fattoria toscana (*Ça Ira - Prose,* 983-984) quadro di una freschezza, semplicità, d'una verità e d'un colore così nostrale che nessun toscano ha saputo finora uguagliare. L'osservazione è qui diretta e precisa, spontanea e realistica; e la natura e le cose sono visti non attraverso lo schedario di uno erudito, ma con l'occhio del pittore, con scomposizioni e ricomposizioni, sintesi analisi meravigliose. Che varietà e abbondanza e variazione di colori e che bravura di disegno! Un paio di pagine quelle, d'una semplicità così aristocratica, d'un colore così caldo, d'una compostezza e d'una purezza e direi d'un sapore così bonariamente paesano, quale non dico il Manzoni ma la scuola manzoniana toscaneggiante non s'era mai sognata e che non troviamo in nessuno scrittore e descrittore del tempo.

Compaiono sì, qua e là, piccole chiazze di colorito letterario: i *pavoni che paupulano,* e la rievocazione della trecentesca *madonna Laldomine,* ma sono particolari trascurabili nell'insieme, e servono d'altra parte a sottolineare il leggero spirito d'ironia letteraria che pervade tutto il racconto.

Lo stesso potremmo dire delle pagine che aprono le *Risorse di S. Miniato* e dell'abbacinante paesaggio valdarnese che ci rappresentano. Benchè forse ivi il colorito troppo abbondante e untuoso riesca talvolta sazievole e lo stile un po' troppo leccato. Il che trasparisce dall'andamento del periodo talvolta lento e come impacciato dalle sue decorazioni, come dama nel troppo lungo strascico e talora anfanato nel *cursus* ritmico troppo studiato e voluto. Si consideri, per renderci conto di ciò, qualche descrizione del Manzoni, ad es., quella del cap. IV dei *Prom. Sp.* che ha con questa singolari somiglianze di colore «a destra e a sinistra,

nelle vigne e sui tralci ancor tesi.... etc. » e si vedrà subito la differenza tra la semplicità, e la affettazione.

Migliori le descrizioncelle dei paesaggi alpini abbozzate in alcune lettere. Vedansi, per esempio, quella di Gressoney (1) in una lettera allo Zanichelli e quella di Madesimo (2) che sono come gli schizzi dei quadretti che si ritrovano poi nei sonetti *In Riva al Lys*, *Sant'Abbondio*.

Anche la descrizione, diciamo così, grottesca gli riesce meglio in prosa che in poesia. « Il sole calava tra certi nuvolacci di pece, mandando lungo il cielo e sui campanili e sulle torri, sui bei cornicioni di terra cotta *uno sprazzo o uno sputo d'un rossastro crudo di rame* ». È un quadro che supera per verità e *crudezza* a parer mio, la stessa descrizione di *Pel chiarore di Civitavecchia*:

Bevon le nubi dal mare con pendule trombe; il sole
piove sprazzi di riso torbido sovra i poggi.
I poggi sembran capi di tignosi ne l'ospitale,
l'un fastidisce l'altro dai finitimi letti.

Nella quale apparisce un certo quale sforzo ed esagerazione nel grottesco che ci ricorda il Guerrazzi. E grottescamente guerrazziana è la raffigurazione delle colline picene paragonate a tanti *berretti d' impiegati* e Verbano ad una *sputacchiera* (3). Ho detto parlando dell'ironia carducciana che non riuscì a foggiare tipi comici ed umoristici; nondimeno piccole incisioni, piccoli encausti, e indimenticabili caricature, non è difficile trovare.

(1) *Epistolario*, pag. 225.
(2) *Epistolario*, 344.
(3) Cfr. « Prose », 849.

« Aveva certi occhiacci affogati dentro una grassa di giallo sporco, colante come strutto, e dei versi giudicava, strisciando la destra gota sbarbata sul libro, o sul manoscritto, non senza lasciarvi i segni, e poi sgranava quelli occhiettacci di sbieco verso i travicelli e arricciava il niffolo, e fiutava e grugnava : Un c'è affetto, guà ! » (1). Son poche linee, ma incise a foco e la figurazione è nitida, semplice, perfetta.

E quali indimenticabili pupazzetti vi risovverranno alla memoria le figure del Broglio, cui l' Italia punta le *ginocchia sullo stomaco* per fargli intendere che vuole, poveretta ! la lingua (2) e quelle del *chierichino,* del critico giovinetto, del *professore* e dell' illustre Guerzoni (3) che sono i gioielli di *Critica ed arte.* Pagine che darei a leggere a quanti trecconi trasoneggiano sulle loro innovazioni e audacie di stilisti, per mostrar loro oltre ch'essi si sono spoppati, e a stento, a quelli che affettano d'aver superato, quale forza di rappresentazione avesse il Carducci, quale audadia e quando voleva, quale modernità, e quale brio. Così definitivo e perfetto è il ritratto che egli fa del temperamento e della mente di Ruggero Bonghi. Altre battute d'umorismo letterario sì, ma guerrazzianamente salace, troviamo qua e là nelle polemiche e nelle lettere. Sono richiami, raffronti, incisi, coi quali spesso si sbarazza degli avversarî, come il mastino che con una zampata si scaccia d' intorno le mosche ed i tafani molesti. S' intende quando è in buona ; che altrimenti è capace anche di dare spallate da Sansone. Il Bonghi, il Cappelletti, il Guerzoni, il Cancogni, ne toccaron parecchie (4) in particolare, e molti altri, in blocco, e anonimi. Come chi prenda uno sciame di mosche in

(1) *Prose* (*Levia Gravia*), 846.
(2) *Prose,* 1358.
(3) Cfr. *Mosche Cocchiere,* « Prose », 1360.
(4) Cfr. *Ça Ira,* « Critica d'Arte ». (*Prose,* 636).

un sacco e le spiaccichi in massa, al muro. Ma il Carducci sa esser, quando vuole, come tutti i grandi, anche terribilmente e sarcasticamente plebeo. Ad un insolente che gli scriveva degl' insulti a proposito del suo voto in Senato sui fatti d'Africa, rispondeva con carlyliana crudezza:

« Le carogne non offendono se non in quanto puzzano, perciò solo se l' individuo che ha scritto questa carta di faccia, mi fosse vicino, gli darei un calcio » (1).

E con uguale efficacia e ardire di linguaggio e di vocabolario scrive ad un amico: « Oh se qui ci fossero gli svizzeri a tenere gli alberghi! Io ringrazio che quei repubblicani rimangano a impiastricciare le loro selve e a far pagare cinque centesimi dove cacano le loro vacche ».

Ma nelle lettere possiamo trovare anche certe venature sentimentali; d' un sentimento schietto, spontaneo, semplice, che più di rado si trova altrove.

Nelle lettere è più bonario; cogli amici scherza, si abbandona, si confessa e si sfoga. Quell'orso ringhioso qui ci appare talvolta un bambinone, disposto a dimenticare, a perdonare, ad amare, e diventa ingenuamente buono; affabile e cortese. È che allora egli si sente, come scriveva al Chiarini, *una gran vena di bontà*. Scherza bonariamente col Mazzoni (2) neoprofessore e scherzosamente augurato poeta dei sambuchi, e si abbandona e si sfoga, fino alle lacrime nella compartecipazione del dolore con l'amico del cuore (3).

Si legga la lettera al Chiarini per la morte del figlio e vi si troveranno due pagine calde d'un sentimento vero e accorato, spontaneo e semplice quale di rado capita nei letterati e d'una tenerezza che difficilmente si trova negli scritti carducciani. È una delle più belle

(1) Cfr. *Lettere*, pag. 333, vol. I.
(2) Cfr. *Lettere*, pag. 233.
(3) Cfr. *Lettere*, pag. 200-202, vol. I.

elegie in prosa, io credo, che possa vantare la letteratura contemporanea, e che vale quanto qualcuna delle più belle poesie.

E così movenze melodiche possiamo trovare che superan per libertà e grazia molte delle sue stesse liriche.

Fu detto che le prose del Carducci portano in germe tutta la sua poesia. Invero sentimenti, pensieri, movenze, abbozzi che furon suggellati in sonetti e in strofe li ritroviamo abbozzati e fissati già prima in prosa. E diciamo anche che se alcune volte la prima forma prosastica serve di preparazione e di sveltimento all'ulteriore e più raffinata elaborazione del verso, tal'altra volta invece, questi abbozzi grezzi, per la loro maggiore sincerità e grazia e spontaneità, valgono artisticamente più della poesia stessa. Esempi ne potremmo citare in abbondanza, proposizioni, frasi, periodi che costituiscono i gioielli più puri, e più fulgidi dell' ingegno e della sapienza del Poeta.

Con questi criteri, ho detto, potremmo tra i varî volumi dei suoi scritti trar fuori il *libro d'oro* della prosa carducciana.

E mostrare come non già nei discorsi commemorativi, reboanti e pomposi (1), dove l'oratoria talora sdrucciola nell'enfasi e dove certi ritornelli di costruzioni, di movenze e di frasi, certe giaculatorie giacobine, stereotipate, (2) costituiscono i colpi *a sensation*, e le girandole pel grosso pubblico, va cercata la gloria del Carducci prosatore. Ivi il lettore sapiente non troverà

(1) V. ad esempio il *Discorso per la morte di Garibaldi* e per la *morte di V. Hugo*. La forza e l'effetto oratorio non solo offuscano spesso anche il severo senso storico che il CARDUCCI ha, ma lo trascinano ad una continua montatura, ad un tono forzato stucchevole e artefatto.

(2) Tra queste formule consuetudinarie: *giustizia e libertà* — *Italia e libertà* (cfr. *Prose*, 840) — *avanti, avanti per la patria e la libertà* (Discorso sul Leopardi).

che perle false; le vere van rintracciate solo a spizzico qua e là negli scritti di critica letteraria, e negli scritti polemici. E ce n'è da farne una collana degna di stare a fronte artisticamente, a quella che si può estrarre dall'opera sua poetica. Egli stesso del resto di questo s'accorgeva scrivendo al Chiarini: « E chi sa, ch'io non abbia a far più conto delle mie prose che dei miei versi? »

Capitolo VII.

L'opera critica del Carducci.

Sommario.

Passione letteraria del giovane Carducci. — Sua ragione. — Gli *studi* severi ed il *centro di vita* della sua gioventù. Biforcazione dell'opera carducciana e sua ragione ideale. — I primi lavori critici. — Prime dissertazioni accademico-erudite. — L'*Arpa del popolo*. — Suo carattere e suo valore. — Le edizioni Barbèra. — Breve cenno bibliografico dei lavori critici carducciani fino al 1904. — Caratteri generali della sua opera critica. — Sue relazioni storiche. — Derivazioni dalla cultura critica contemporanea. — La critica precarducciana. — Acquisizioni ideali della critica romantica. — Rivolgimento nella storia dell'estetica. — I postulati hegeliani e l'opera di Fr. de Sanctis. — Relazioni della critica carducciana con quella del De Sanctis e sua derivazione da essa. Idee sull'essenza dell'arte. — Carattere soggettivo e oggettivo della rappresentazione artistica — Coesistenza della *materia* e della *forma* nell'atto creativo. — Carattere evolutivo dell'arte. — Sua eternità, sua autonomia. — Significato della formula l'arte per l'arte. Sue degenerazioni. — L'arte a vuoto e l'arte a intenti educativi. — Carattere e natura dei principî generali della critica carducciana. — Punti di contatto col Taine, col Sainte-Beuve, col De Sanctis. — Contradizioni e incertezze teoriche nel Carducci. — Loro valore e conseguenze. — Le condizioni della critica italiana prima del Carducci e del De Sanctis. — La filologia, l'accademismo rettorico e il filosofismo storico. — Battaglie contro i vecchi pregiudizî. — La nuova critica europea e suoi compiti. — Il Taine, il Sainte-Beuve, il De Sanctis e il Carducci. — Varie tendenze nella critica europea del sec. XIX. — Le così dette scuole : storica, estetica, psicologica, letteraria. — Posizione del Carducci e del De Sanctis. — Triplice azione dell'opera critica. — La *storia* dell'opera d'arte

nel Carducci e nel napoletano. — L'erudizione, la filologia e la ricerca d'archivio come mezzo di ricostruzione storica. — Il positivismo storico. — Studi biografici, psicologici, psichiatrici e loro importanza nell'opera del Taine e del Sainte-Beuve. — Atteggiamento della critica carducciana e desanctisiana di fronte ad essi. — Lo studio delle fonti. — L'*esposizione* dell'opera d'arte. — Idoleggiamento artistico e valutazione estetica. — Deficienza di penetrazione della critica carducciana. — Suo carattere letterario-umanistico e degenerazioni accademiche verbalistiche. — Mutuazioni ideali. — Giudizi e valutazioni che il Carducci prende a prestito da altri e dal De Sanctis. — Il giudizio sul Tasso, su Heine, sull'Ariosto, il Cinquecento e la cavalleria. — Sul Machiavelli e il Savonarola. — Sul Metastasio, il Parini, l'Alfieri. — Sul Manzoni e il Romanticismo. — Il *discorso* pei Parentali di G. Boccacci. — Sproporzioni delle varie parti nel lavoro critico carducciano. — Sopravalutazione del particolare storico-erudito. — Gli studî di metrica e dei varî *generi* letterarî. — Intrusioni polemiche e loro ragione. — Caratteri particolari della critica carducciana. — La questione dell' imparzialità del critico e suoi limiti. — Elemento perturbatore dell'obiettività critica. — Ragioni d'ordine intellettuale e d'ordine morale. — Il temperamento, le idealità del poeta, del cittadino, dell'uomo e loro azione nella critica carducciana. — Fraintendimento e svalutazioni che ne derivarono. — I giudizi sul Manzoni, sul Romanticismo, sul Leopardi. — Sul Cristianesimo, il Medioevo e il Rinascimento. — Giudizî su G. Giusti, V. Monti, G. Prati. — Impulsività del Carducci e conseguenze. — Ritrattazioni e dramma di contradizioni nella critica carducciana. — Azione dell'artista sul critico. — Il Carducci, il Sainte-Beuve e il De Sanctis quali rappresentanti della critica letteraria pura. — Reazione alla critica filosofica e al sistematismo. — Somiglianze e divergenze dell'opera del Taine, Sainte-Beuve, De Sanctis, Carducci. — Svalutazione del dato erudito e sopravalutazione dell' impressione soggettiva. — L'antipatia filosofica e gli *escrementi storici* nell'opinione del Taine, De Sanctis Sainte-Beuve. — Carattere *umanistico* e letterario della critica carducciana. — La *scuola* estetica e la *scuola* storica nella letteratura italiana. — Il Carducci e il De Sanctis s' integrano e si chiariscono a vicenda. — La critica come espressione della massima cultura nella massima sensibilità dello spirito. — Concetto della *Storia letteraria e La Storia della letteratura italiana* di Fr. De Sanctis. — Impossibilità ideale del Carducci per una storia della letteratura. — Il primato metodico della scuola storica ed estetica. — Assurdità di tale questione. — L'opera del De Sanctis e del Carducci nella tradizione della letteratura italiana.

Il Carducci dimostrò, fin dai primi anni, un grande amore per la critica.

Gli *studi severi*, com' Ei li chiama (1), pur negli aspetti più umili e più triti e gelidamente desolati per un giovane, costituirono per lui una passione forse più grande di quella per l'arte e la poesia.

La *sete* che Egli ha nel cuore a diciotto anni, non è tanto ardore di poesia, impulso lirico, ma brama di sapere, di cultura e di studi ; e ad essi, prima che dell'arte, consacra fin da allora, tutta la sua attività.

Egli così si sentiva critico e letterato, prima di sentirsi poeta ! Che se compone qualche sonetto e qualche canzone, pare che lo faccia più per bisogno di distrazione e di riposo, per riempire gli *otia* e gli intervalli delle laboriose elucubrazioni, che per soddisfacimento di una predominante aspirazione di artista. Il suo lavoro vero insomma nei primi anni, il suo furore e la sua gioia, non erano tanto nel cantare, quanto nel copiare, collazionare manoscritti, raccoglier documenti inediti, tradurre, commentare.

È questo un fatto che può apparire strano e singolare per un Poeta, e che ci rivela invece d'altra parte l' intima natura del suo spirito.

Quell'atteggiamento di studioso e di erudito è in Lui naturale conseguenza e premessa della sua natura di artista, nè si può non supporre, chi comprenda bene lo spirito e i caratteri della sua opera poetica.

Non si può immaginare un Carducci, come si potrebbe benissimo pensare un Petrarca, un Leopardi, un Manzoni, *cultore di pochi libri* ; come il Foscolo disse, mentendo, di sè ; nell'ordine dell'opera sua la poesia non è che il coronamento e la sintesi della sua attività di studioso.

D'altra parte c'era da aspettarsi che alla sua opera di poeta tutta irraggiata di riflessi culturali, echeg-

(1) Cfr. una lettera al Gargani del 1853.

giante di risonanze letterarie, corrispondesse un'opera di erudito, di filologo e di storico.

Abbiamo rilevato come proprietà fondamentale, se non esclusiva del suo spirito, sia la facoltà di commoversi e di scaldarsi dinanzi alla storia, alla tradizione, alla cultura, dinanzi al bello della natura non solo, ma dinanzi al bello *letterario;* e come da esso tragga spesso materia d'ispirazione: come molte sue liriche non siano che *poesia su poesia,* nata e nutrita dai libri; si capisce perciò come nel fondo del suo spirito di poeta, ci dovessero essere l'inclinazioni e gli amori e l'abitudini dello studioso.

Anzi, se dobbiamo credere alle sue confessioni, era quella forse la tendenza e l'impulso più forte, la *faculté maîtresse,* direbbe il Taine, della sua mente. La passione per gli *studi severi* sarebbe stata in Lui il centro di vita, la molla ch'avrebbe messo in opera tutte le energie del suo spirito e da cui sarebbe nato il poeta.

E allora si capisce anche la ragione della vastità dell'opera sua critica, se si pensa che quegli studi, oltre che corrispondere ai desideri ed ai bisogni del suo intelletto, ed alle naturali inclinazioni di letterato, rispondevano in pari tempo alle esigenze del suo sentimento poetico che, vuoto ed astratto in sè, trovava in essi nutrimento vitale e si sentiva da essi scaldato, vivificato e per così dire fecondato.

Lo studioso valorizza il poeta: l'indagine storica e i contatti letterari offrivano il sustrato concreto per l'esplicazione delle sue facoltà di artista.

Per queste ragioni, la biforcazione dell'opera carducciana (critica e poesia) non può considerarsi come per altri (ad es., Leopardi, Manzoni, Monti, Foscolo), prodotto di due attività per certi riguardi separate e indipendenti, ma quale duplice manifestazione di una stessa vita spirituale, di una stessa tendenza e di uno stesso impulso; di quello spirito umanistico che a me pare contradistingua e individualizzi la sua natura.

L'operosità dell'artista s'innesta insomma sull'attività dell'erudito, dello storico, del ricercatore, con quella spontaneità di cui l'opera di alcuno dei nostri umanisti del quattrocento, ad es. il Poliziano, ci dànno splendido esempio.

E nemmeno l'opera critico-letteraria del Carducci può considerarsi come semplice prodotto di un bisogno intellettuale o prodotto di speciali circostanze professionali, ma come intima e vitale manifestazione della sua natura, ch' è impossibile disgiungere quindi e staccare dall'opera sua complessivamente considêrata.

Critica e poesia sono in Lui talmente parallele e inscindibili che non potremmo considerarle a sè, come attività separate, se non a patto di fraintendere la natura e le tendenze del nostro scrittore. E questo anche per un'altra ragione. Non solo cioè per la loro comune origine da uno stesso bisogno, ma sì anche per le interferenze e i riflessi costanti dell' una attività sull'altra, per cui si compenetrano, si completano, si spiegano e si coloriscono a vicenda.

Di guisa che, per capire certi caratteri della poesia carducciana, dobbiamo necessariamente pensare al critico e allo studioso, certe particolarità della sua opera critica richiedono richiami costanti alle sue facoltà di poeta. Critica e poesia, ripeto, sono due differenti aspetti di una stessa anima, prodotto di uno stesso bisogno, espressione di una stessa tendenza e di uno stesso amore.

C' è dinanzi a Lui un mondo di storia, di tradizioni e di bellezze che la fantasia trasforma in immagini ed il pensiero investiga ed analizza attraverso le opere della letteratura.

Con quella passione di cui abbiamo parlato, Egli naturalmente doveva ben presto esordire la sua carriera di critico. E la cominciò difatti presto e bene,

a giudicare dalle *Lettere,* e dai lavori che la sua primissima attività ci ha lasciato:

Il *Discorso sull' Italia* pronunziato quale Presidente dell'Accademia dei Filomusi (1) (1883), il *Saggio sui Calibi,* e il *Saggio sull' Arabia* e le dissertazioni che appaion nelle prime lettere (2) e infine nel 1855 l'*Arpa del popolo.* Documenti di erudizione storica, di cultura latina, greca, italiana che mostran già alcune delle doti fondamentali del critico a venire; serietà, competenza di dottrina, precisione bibliografica, interesse scientifico, acume.

Specialmente l'*Arpa del popolo,* la quale è quella di tutti questi lavori *preletterari* che meglio rivela le attitudini del critico futuro. Fu pubblicata nel 1855 in appendice alle *Letture di Famiglia,* specie di periodico che Pietro Thouar, l'antico mazziniano, pubblicava con intendimenti manzonianamente democratici, per la educazione delle classi più umili. A questi intendimenti, benchè romanticheggianti, o meglio benchè portassero la livrea dell'ultima scuola di moda, s' ispirò per sentimento democratico, il Carducci e ne cavò fuori un buon libro, un'antologia patriottico-educativa.

Non è, come si capisce, un vero e proprio lavoro letterario; è una compilazione; nondimeno indirettamente rivela già le belle attitudini del giovane studioso.

Nella scelta ampia varia e accurata trapela già, oltre all'ampiezza delle conoscenze, mirabile in un giovane, un gusto e una sensibilità raffinata, un intelletto fine e avveduto, uno spirito mobile e comprensivo.

I passi che Egli riporta sono veramente i «fiori» della nostra letteratura.

Ed offre di tutto, senza scrupoli e pregiudizi e re-

(1) Pubblicato da G. FATINI (*La prima giovinezza di G. Carducci*). Lapi, Città di Castello, 1914, pag. 163 e segg. Aveva anche pronta una *Antologia latina* per il THOUAR. Cfr. *Lettere,* I, 73 e segg.

(2) *Lettere di G. Card.,* pag. 47-50.

strizioni : dalla parafrasi del paternostro dantesco ai *rispetti* toscani, dalle poesie più letterarie alle produzioni più popolareggianti : laudi sacre, canti carnasciali : cosa che mentre rappresenta, dati i tempi, una bella innovazione, rivela già la mobilità del suo spirito atto a comprendere il bello sotto qualsiasi forma e di qualsiasi tempo, quel sentimento cioè di *simpatia* pei vari tempi e le varie manifestazioni, che costituisce una delle principali doti del critico.

Ma la serie dei veri e propri lavori di « critica » comincia solo qualche anno più tardi. Nel 1858 con l'edizione di testi pel Barbèra, s' inizia, si può dire, quella vasta opera, che via via, d'anno in anno, senza interruzioni e in costante parallelismo dell'opera di poeta, Egli continuò fino alla morte. Della vastità e intensità di lavoro è indice la bibliografia carducciana di quel tempo. Sei edizioni uscirono in soli due anni, redatte, le più antiche, con accurato confronto di sui codici, precedute tutte da uno studio critico introduttivo. Nel 1858 : *Le satire e poesie minori di V. Alfieri, Poesie liriche di V. Monti, La secchia rapita di A. Tassoni.* Nel 1859 : *Del Principe, delle lettere e di altre prose di V. Alfieri, Poesie di L. de Medici, Poesie di G. Giusti.*

Più a rilento, se pure con accuratezza ed estensione maggiori, seguiron le altre fino al 1874. Nel 1860 *Le satire, odi e lettere di S. Rosa,* nel '61 le *Poesie di G. Rossetti,* nel '62 i *Canti e i Poemi di V. Monti,* le *Rime di Cino da Pistoia,* nel '63 *Le Stanze e l' Orfeo di A. Poliziano,* nel '64 *Il Lucrezio volgarizzato dal Marchetti,* e così, d'anno in anno, con altre edizioni del Monti, del Manzoni, dei lirici del sec. XVIII, ben diciotto volumi fornì a quella pregevolissima « collezione diamante ».

Poi al Barbèra si sostituì il Vigo e lo Zanichelli ; alle edizioni di testi, il *saggio critico* ; ma l'opera continuò incessante, fino alla vecchiaia, finchè gli rimase

un briciolo d'energia e di tempo. Così che, se verso il '900 potè prendere serenamente congedo dalla poesia, non potè rassegnarsi fino alla morte a lasciare i prediletti studi. E gli ultimi suoi lavori, sono lavori di critica: *Un Saggio sull' Ecerinis di A. Mussatto* (« N. Antologia », 16 maggio 1899), un altro sullo *Sviluppo dell'Ode in Italia* (« N. Antologia », 15 gennaio 1902), ed un ultimo infine sulla canzone dantesca: *Tre donne intorno....*, (Bologna, 1904).

Di qui una vasta opera che comprende quasi tutta la vita del Poeta (1859-1904) come abbraccia quasi tutto il campo della nostra letteratura. Opera severa e faticosa, da cui nulla lo distolse, anche nei momenti più turbinosi della sua esistenza, e che proseguì con sistematica costanza, nulla disdegnando, nemmeno i più umili e faticosi lavori di bibliografia e di commento, nulla risparmiando a sè stesso, pur di mettere in rilievo e degnamente interpretare, cosa che meritasse, del pensiero e della tradizione italiana. E che Egli svolse libero da preconcetti teorici, con erudizione e cultura vastissima, gusto finissimo, serietà di intenti e di disinteresse mirabile, e dati i tempi, rarissimi, con immenso amore, coscienza luminosa, con ardore e fede e forse con interesse maggiore ed interno compiacimento che per l'opera sua di poeta che talvolta, al paragone, potè giudicare inutile ed oziosa.

Tale l'opera che si presenta ora da esaminare. Le domande che ci si affacciano sono molte. La fondamentale: qual'è il suo valore; il che vuol dire: quali i principî su cui poggia, i metodi che pratica, le finalità che si propone, i caratteri infine che la contradistinguono.

Quali poi le relazioni con la critica italiana e straniera, che la precedètte, con quella del suo tempo, con quella che la seguì.

Quale insomma il suo posto nella storia della critica letteraria italiana ed europea. Il che vuol dire: quale l'azione personale, originale e caratteristica del Car-

ducci, i meriti e i difetti più propriamente suoi, e quali i caratteri e i principî che la accomunano ad altre.

A tutte queste domande risponderemo man mano. Per ora, è necessario stabilire alcuni collegamenti storici, e ricordare le condizioni della critica italiana, prima del Carducci.

Anche per mostrare appunto, quant'essa deve al passato, quali innovazioni ed acquisizioni essa importò, quali orizzonti aprì e quali vie spianò al pensiero critico italiano. Ma sotto questo riguardo, è necessario rilevare fin d'ora che alla vastità e all' importanza letteraria dell'opera in sè, non corrisponde altrettanta originalità ed importanza nella storia dell'estetica. Che se essa importò una sistematica ed accurata vagliatura quasi di tutti i nostri principali documenti letterarî, una sapiente e accurata ricostruzione storico-erudita di quasi tutti i principali periodi della nostra letteratura, non fu opera altrettanto originale e novatrice e rivelatrice nel campo dell'estetica e della storia della critica.

Sì che non può, come accadde invece per l'opera degli Schlegel in Germania, del Carlyle in Inghilterra, del Sainte-Beuve e del Taine in Francia e del De Sanctis in Italia, esser considerata come esponente e punto di partenza di un nuovo periodo, di una nuova èra nella storia del pensiero critico italiano.

Molti dei principî e dei postulati infatti che servono come di base all' opera sua non rappresentano tanto il frutto di una elaborazione personale e di una personale meditazione, quanto una ricostruzione faticosa di quei dati che trovava già affermati dalla « cultura » del suo tempo.

Ricostruzione, diciamo subito, spesso poco solida, compatta e organata, in quanto fatta con materiale desunto da varie parti senza sufficiente controllo e in quanto non fu sufficientemente cementata dall' intimo travaglio di una forte mente speculativa.

Ma di questo e delle incertezze e contradizioni che ne

derivarono, daremo prove in seguito; per ora basti mettere in rilievo, che, come accadde per la sua ispirazione di poeta, la sua *intellettualità di letterato* trasse nutrimento ed aiuto, ed era naturale, da quel complesso di affermazioni e di principî che altri più chiaramente e ampiamente venivano formulando. E tra questi vanno messi in prima linea, per ragione storico-cronologica, il Taine, il Sainte-Beuve e specialmente il De Sanctis.

Per intanto lo stesso romanticismo, in quanto era divenuto in Italia più teoria che pratica, più critica che poesia, piuttosto revisione e controllo che tendenza artistico-filosofica, come altrove, aveva contribuito ad allargare molte vedute, nel campo degli studi di storia e di letteratura, a correggere molti pregiudizî nella considerazione e valutazione dei fatti letterarî; sì che per merito suo, si cominciavano a intravedere nuovi orizzonti e si aprivano nuove vie all'attività degli studiosi.

Già, come primo risultato, la vecchia critica, come diceva il Berchet, degli *scrutinaparole*, la vecchia tendenza verbalistica e accademica dei così detti classicisti aveva dovuto cedere agli impulsi ribelli di libertà degli storici nuovi.

Postulata dallo Schlegel, il padre della critica romantica, la necessità di una considerazione di tutti i prodotti dello spirito in sè e per sè stessi, risultante dall'analisi della loro essenza, della loro natura, dal modo con cui rispecchian i tempi e l'anima del popolo che li produsse, e non già dalla loro conformità a questo o quel modello, veniva senz'altro sbasito dalle fondamenta il dogmatismo aprioristico della famosa critica dei *tipi* prestabiliti o modelli, così cara ai nostri vecchi retori.

Su questa via si era cominciato a rivendicare (ad es. dal Manzoni, dal Gioberti e dal Tommaseo) la debita importanza all'*ambiente;* a stabilire le relazioni tra l'opera d'arte e i tempi e le circostanze in cui nacque; elevando in questa maniera lo studio della letteratura,

dal verbalismo vuoto delle accademie, alla dignità di scienza storica e determinandone quasi i nuovi metodi e i nuovi criteri. Cionondimeno non siamo propriamente ancora alla critica moderna, alla scienza nuova che dovrà sorgere nella seconda metà del secolo XIX.

Poichè, se la critica romantica aveva giustamente accentuato il carattere storico dell'opera d'arte, era anch'essa fuorviata da un pregiudizio fondamentale; in quanto il dualismo famoso (*materia e forma*) in cui essa, al pari dei classicisti, smembrava l'intima vita dei prodotti dello spirito, non poteva non falsare a priori i suoi metodi ed i suoi risultati. Che se i classicisti, astraendo l'espressione dal contenuto, studiavan unicamente, come ad es. i puristi, quello ch'essi dicevan lo *stile*, cioè le frasi, le parole, la lingua d'un'opera d'arte, i romantici, con uguale assurdità, consideravan soltanto il contenuto in astratto (pensieri, idee, concetti) per rilevarne poi, in conformità ai loro principî, il valore etico, religioso, politico, etc.

Donde da una parte un atteggiamento prettamente accademico verbalistico e filologico che sminuzzava l'opera d'arte in belle frasi e *pregi* rettorici, e dall'altra un'attività inquisitrice e poliziotta che riduceva la letteratura a un sistema di idee e di concetti da giudicare e da condannare: *scrutinaparole* e *scrutinapensieri*.

Sì che se *pedanti e retori* erano stati il Padre Branda e il Bandiera ed altri con le loro discussioni sul toscanesimo e il padre Cesari con le sue *Grazie, gendarmi e inquisitori* furon il Tommaseo e più che mai il Cantù, condannando e assolvendo gli scrittori, secondo i fini e le intenzioni e la materia che avevan trattato.

Ora da questi pregiudizi (donde tanti errori e svalutazioni), la formula hegeliana determinante la così detta *ipostasi della forma nel contenuto*, interpretata con giusto senso di misura, metteva le cose al posto e sgombrava il campo degli studi, dai ginepraì delle oziose discussioni.

Spetta appunto al De Sanctis il merito di averla (sceverata da ogni astruseria metafisica) introdotta in Italia e di averla applicata, come criterio fondamentale, agli studi di critica letteraria.

Si compiva così, per opera sua, un rivolgimento d'importanza capitale per gli studi, che superava anche quello che si ebbe in altri campi del pensiero: la medicina, la giurisprudenza e la filosofia, le quali ugualmente si orientavano, per opera del De Meis, del Pessina, del Mancini e di Bertrando Spaventa, all'opera di Hegel che, in quel tempo, come il De Sanctis ebbe a dire nel '79, *era padrone del campo*. Ma il Napoletano, del filosofo tedesco ripudiando opportunamente il dogmatismo metafisico, l'apriorismo, le famose trinità e le formule famose, fece suoi i postulati che l'arte è la *rappresentazione bella dell' Idea*, che *forma e contenuto sono la stessa cosa* (quasi due *modi* o *attributi* quali *pensiero* ed *estensione* nella Sostanza) e con questi postulati, rielaborati, riconcepiti come fu osservato (1), dalla sua meditazione, italianizzati, direi, dalla sua mente che seppe sfrondarli, chiarificarli e concentrarli, si pose allo studio di fenomeni letterarî. Originale e libero sempre anche nella derivazione (2). Donde tutto un nuovo orientamento e tutto un nuovo sistema di metodi e di valutazioni che furon l'inizio di un nuovo periodo nel campo degli studi della nostra letteratura. Francesco De Sanctis va considerato come il fondatore della nuova critica letteraria italiana della seconda metà del secolo XIX.

Ora, ciò posto, era naturale che l'opera del Carducci, posteriore, con progressiva successione, di qualche anno

(1) Cfr. Pio Ferrieri, *Fr. de Sanctis e la critica letteraria* e P. Villari, *Memorie di Fr. de Sanctis.*

(2) Il De Sanctis infatti non è schiavo di Hegel, ed egli stesso lo proclama. (Cfr. la Conferenza: *Zola e l'Assommoir*, 1875): « Hegel era padrone del campo.... io ho fatto le mie riserve ».

a quella del critico napoletano, dovesse risentire del cambiamento che questa aveva importato nel campo degli studî. Vero è che il Carducci, attaccato com'era allo studio della nostra tradizione, poteva, per non parlare degli stranieri, in essa stessa trovare insegnamenti e modelli anche per ciò che riguarda gli studi di storia letteraria. Dall'antica filologia classica degli umanisti alla filosofia della storia di G. B. Vico e da vicino, all'erudizione storico-filologica di Ugo Foscolo (1), allo storicismo dei romantici; ma non poteva in essi trovare, sicuri e ben definiti, quei postulati estetici, quei canoni metodici che eran appunto risultato e prodotto della cultura contemporanea.

Questo è chiaro che da essa dovette assorbirli, e, pur traverso riluttanze e divergenze, dall'opera critica di Fr. De Sanctis.

Che, se mettiamo a confronto le due opere, per quanto ne balzino fuori per alcuni riguardi le differenze fondamentali e i caratteri quasi opposti, per certi altri, invece, è facile vedere come combinino negli stessi principî, si propongano gli stessi fini, concordino nelle stesse valutazioni.

Molte osservazioni e principî, oltre che molti giudizi dell'opera carducciana, li ritroviamo nell'opera del Napoletano; e le più strette somiglianze di espressione fan supporre che l'opera di Francesco De-Sanctis fu più spesso di quel che non paia e di quel che l'autore mostrò di volere, di aiuto, d'integrazione e di lume all'opera del Poeta.

Se si pensa d'altra parte che il Carducci non ebbe grande mente e che ogni opera critico-letteraria presuppone un minimum indispensabile di affermazioni e

(1) Cfr. ad es. il *Discorso sul Testo della Commedia e del Decamerone* e gli articoli eruditissimi nell'« Edinburgh Review » del 1818 (*febbraio*). *Esame critico dei commentatori di Dante, Dante e il suo secolo* e i saggi sulla storia del sonetto etc.

di postulati teorici, appar naturale che quelli dovesse particolarmente derivarli da chi meglio d'ogni altro in Italia, con tanta chiarezza ed evidenza aveva importato tra noi le nuove acquisizioni dell'estetica moderna.

Non che l'opera critica del Carducci sia da considerare come propaggine più o meno genuina di quella desanctisiana; anzi, nel complesso esse stanno agli antipodi, tuttavia sarebbe grave errore disconoscere il contributo che essa, se pure indirettamente, le prestò!

Un raffronto sommario proverà più che a sufficienza questa derivazione.

E vedremo come le idee fondamentali; sull'essenza dell'arte, sul significato dei concetti di *materia* e *forma*, sulle varie tendenze: realismo, verismo, idealismo, soggettivismo e oggettivismo, sul carattere evolutivo dell'arte e la sua autonomia etc. sono affermate e rivendicate dal Poeta quasi con le stesse parole con cui le aveva esposte per primo il critico napoletano. Questi, partendo dalla teoria hegeliana, aveva più volte replicato che: l'arte non è la pura materia; ma diviene tale per l'idealizzazione dell'artista (1); ch'essa non è nè storia, nè filosofia; che tal cosa è la *verità storica* (esistere materiale dei fatti e delle loro cause, fatti anch'esse) e tal'altra la *verità poetica* che sono i fatti elaborati e trasfigurati dalla fantasia (2), che prima condizione della poesia è *l'immagine* (3). Ora gli stessi concetti è facile estrarre qua e là dall'opera del Carducci: che l'arte è il vero, il reale che si idealizza riconcepito e ricreato dall'artista (III, 125; XIII, 29;

(1) Cfr. *Saggi critici*, pag. 56.
(2) Saggi, 219-220, 395.
(3) *Saggi*, 208. *Saggio sul Petrarca*, 282-3 e *Scritti varii*, 208. « Non è artistico il tuo pensiero, quando m' invoglia a meditare e non a fantasticare; non è estetico il tuo pianto quando mi strazia senza scaldarmi, non è poetico il tuo riso quando la bocca ride e la fantasia dorme ».

XI, 326...), che la poesia è potenza fantastica (XI, 297; III, 421), che essa consiste nel render generale l'intuizione particolare, universale l'impressione personale e via dicendo.

Naturale poi che, posti in comune questi principî, ne scaturissero identiche deduzioni circa il significato e l'estensione dei concetti di materia e forma, e di ciò che dicevasi: oggettivismo, realismo, verismo, idealismo, soggettivismo.

Se arte vale idealizzazione, è chiaro che « la materia non ha valore per sè, ma l'acquista tutta pel lavoro dell'artista »; che la sostanza non è nè arte nè poesia; che quello che conta è la forma, in cui si manifesta un pensiero, un sentimento, una idea etc. Che la poesia è invenzione, fantasma, passione, volo, calore e canto; che la morale, le intenzioni, le tendenze, non posson, se manca, sostituirla, scusarla o compensarla, e che le novità storiche, filosofiche, estetiche, politiche, sociali, se non son disegnate, rilevate, trasformate in fantasmi, appartengon al regno della polemica, dell'insegnamento etc. non a quello dell'arte (III, 192; III, 277; XIII, 251). Nella stessa maniera, posto in rilievo l'aspetto soggettivo-oggettivo dell'elaborazione artistica, diventava evidente che l'arte non può esser nè tutta idealità, nè tutta realtà, ma l'una e l'altra insieme. Da tale fusione scaturisce quello che il De Sanctis chiamava il *vero* (1) che non è già il *reale.* I grandi artisti, giustamente affermava il Carducci, sono *realisti e idealisti* allo stesso tempo (VII, 38).

E chi scinda e riduca perciò tale unità in uno solo di quei due atteggiamenti dell'attività spirituale è al di là

(1) « Il lettore sa bene che ciò che il poeta presenta non è il *reale* ma il *vero* »; l'artista, insisteva il critico napoletano, « deve fondere in una personalità ciò che l'animo ha di proprio ed intimo con ciò che il concetto ha di più estrinseco ed astratto ». *Saggi*, 219.

dei confini dell' arte e disconosce l' intima natura dei prodotti dello spirito.

Giustamente, per queste ragioni, il Carducci fece rilevare l'errore fondamentale di ambedue quelle sètte letterarie, combattendo tanto l' idealismo dell'Alberti (IV, 316-17) quanto il realismo esclusivo, vantato come una novità e risolventesi, nella sua deficienza di immaginazione e di sintesi, in una specie di descrizione a mo' d' inventario o nella fotografia. (VII, 38).

Cionondimeno, come il De Sanctis considerava il realismo ben inteso quale eccellente antidoto per una razza fantastica amica delle frasi e delle pompe ed educata nell' arcadia e nella rettorica (1), così il Carducci lo chiama « *buona e vera poesia* » (IV, 303) ; ma contro coloro che scambian per cima dell'arte la fotografia (VII, 38) e contro i descrittori di mestiere non dette tregua di sarcasmi e di motteggi (*Op.* X, 26). « Quando la descrizione è divenuta un che da sè e vien coltivata come un genere letterario fruttifero, allora dite pure che la vera prosa e la vera poesia sono spacciate. Infatti, quando non si sa più inventare nè immaginare nè raccontare nè pensare, allora si descrive ».

Considerazioni queste ch'eran ormai divenute comune acquisizione del buon senso letterario moderno e che possiamo ritrovare oltre che nel Carducci e nel De Sanctis, quasi con le stesse frasi, nell'opera di altri scrittori. Il Taine, ad esempio, osservava anch'egli nella sua *Filosofia dell'arte* (pag. 36) come la descri-

(1) « Isolare la forma dal suo contenuto sarebbe come raschiare il rosso dalla faccia di una madonna del Raffaello e rigettarlo nel vasello dei colori ». *Saggi*, 413. — e altrove: « esso sarebbe suono senza idea, carattere algebrico insignificante ». — Per le relazioni fra forma e contenuto cfr. anche *Nuovi Saggi*, 181-239-276 — il *Saggio sul Petrarca*, 98 — *Storia della Letter. ital.*, II, 165-166, 268-9 — E analogamente il Card. affermava che forma ed arte sono una cosa e che la vera poesia consiste nella loro unione. Cfr. *Op. VII*, 383, 328.

zione non è opera d'arte, appunto perchè questa non consiste nell' imitazione assoluta. Se così fosse, soggiungeva argutamente, i processi di Corte d'Assise sarebbero splendide tragedie e bellissime commedie.

Ma dall'assioma estetico che da Hegel il De Sanctis aveva ripreso, derivavano altri corollari fondamentali, i quali tanto il Poeta quando il critico napoletano sentono spesso il bisogno di affermare: 1º che forma e contenuto non hanno una esistenza propria e distinta, ma coesiston nell'atto creativo, inscindibili, inseparabili; 2º che l'arte, contrariamente alle concezioni del classicismo fossile e conservatore, è eminentemente evolutiva e cangiante, come lo spirito e l'ambiente in cui si elabora. Le circostanze esterne non solo di per sè stesse direttamente, ma indirettamente modificando l'animo dell'artista, contribuiscon alla continua trasformazione dei prodotti dello spirito. I quali, pur rimanendo identici a sè stessi nell' intima loro essenza, nei loro metodi e procedimenti, cambian tuttavia forme e colore, secondo l'ambiente, il *milieu,* in cui si trovano a nascere e a svilupparsi. « L'arte, affermava il De Sanctis, non è rappresentazione della vita in modo assoluto, ma com'è concepita, spiegata, in questo o quel tempo ». E il Carducci parimenti riconoscendone il carattere evolutivo, diceva (III, 152) che l'arte è continua modificazione, e che nell'elaborazione collettiva da una forma un'altra se ne svolge secondo le varie rivoluzioni politiche e sociali ». Considerazioni che ci ricordan quelle analoghe del Sainte-Beuve nei *Prèmiers Lundis* (I, 395). « Ad ogni rivoluzione politica e sociale, l'arte, che è uno dei principali aspetti della società, cambia e subisce a sua volta una rivoluzione; non nel suo principio interiore, ma nelle sue condizioni di esistenza, nelle sue maniere di espressione, nella natura delle idee, dei sentimenti, di cui s' impronta, dell' ispirazione cui attinge ».

L'arte adunque si trasforma e si evolve non già che muoia; essa vive dell'eterna vita dello spirito, nè in-

filtrazioni esterne (scienza, positivismo) o declinare di ideali e sfatamento di miti potranno ucciderla; non si ha *decadenza* ma solo *epigenesi di forme*.

Carattere di eternità emanante dalla sua stessa natura che il De Sanctis, con più coerenza del Carducci, preconizzante, com' è noto, la morte dell'epopea non solo, ma la morte dell'arte e della poesia nel suo antico significato di elaborazione estetica disinteressata, (IV, 180) sostiene a più riprese (1) non dico contro le fobie letterarie di V. Monti (2), ma sì anche contro il pessimismo idealistico di Byron, Schiller, Lamartine, Leopardi e dello stesso Hegel. Come si vede adunque il Poeta, quando per necessità deve riferirsi a problemi teorici, non fa che riaffermare quei principî ch'eran ormai diventati patrimonio comune del pensiero moderno.

È un altro concetto che Egli trovava già bell' e spulato nella cultura letteraria del suo tempo è quello dell'*assoluta autonomia dell'arte* che il De Sanctis, contro il retoricume accademico, e più che mai contro il romanticismo « *interessato* », aveva, dopo tanti ingarbugliamenti di polemiche, stabiliti con chiarezza e giusta misura, quale pernio della nuova critica italiana.

La formula famosa di Victor Cousin « *l'arte per l'arte* » abusata spesso da mediocri a giustificare la vacuità della ispirazione, l'assenza d'ogni « *umanità* » dal dominio dell'arte, veniva ripresa, restrittivamente, a significazioni più razionali e più giuste.

In questo senso : che se l'arte non è ancella nè della filosofia, nè della politica, nè dell'etica, mezzo per insegnare *delectando*, specie di segretario ai servizi di altre scienze, addetto a porre in bello stile i pensieri del suo padrone, se insomma essa è autonoma e indi-

(1) Cfr. *Saggi Critici*, 222 ; *Scritti vari inediti e rari*, vol. **II.** pag. 70.

(2) Cfr. *Sermone sulla Mitologia*.

pendente, non va considerata nemmeno come assurda astrazione al di fuori della natura umana. Essa è espressione della « *umanità* » dell'artista e come tale deve necessariamente avere un contenuto. Essa è dunque, osservava il De Sanctis, massima vera e falsa secondo che la si intende. « Che scopo dell'arte sia l'arte, verissimo. L'uccello canta per cantare, ma l'uccello cantando esprime tutto sè, i suoi bisogni, la sua natura. Anche lo scrittore cantando esprime tutto sè. Non gli basta esser artista, deve essere uomo » (1).

Il Mazzini osservava che la formula *arte per arte* è formula *atea* come la formula politica : *ciascun per sè*, ma egli ne rivendicava il contenuto in nome del suo idealismo morale, civile e politico : meglio, come si vede, il critico napoletano, compie la stessa rivendicazione, in nome delle stesse leggi dello spirito.

Di qui scaturiva una duplice battaglia da una parte contro i pregiudizi dell'*arte interessata* (sociale, politica, etc.), dall'altra contro le esagerazioni dell'*arte a vuoto* e del dilettantismo. Ed il De Sanctis nel *Saggio* (2) sulla *Fedra* del Racine e altrove, coglie l'occasione di rivendicare contro la tardiva critica italiana quei principii che in Francia e in Germania per opera dello Schelling, del Hegel, del Cousin e del Sainte-Beuve eran divenuti postulati indiscussi.

Così che non sono che ripercussioni di quest'opera sistematrice e chiarificatrice, l'affermazioni che, qua e là, su questo riguardo, troviamo nell'opera del Nostro. Il quale più volte mostra il suo malumore contro l'*arte a intenti educativi* (IV, 408 ; I, 315-16) contro i poeti professori-apostoli e missionari (III, 185) e ripetutamente afferma che qualsiasi genere di poesia non ha più ragione d'essere quando diventa gnomico, didascalico (VIII, 394), ch'essa non è fatta per rasciu-

(1) Cfr. *Nuovi Saggi*, 175.
(2) Cfr. *Rivista Contemporanea*, vol. V, anno III, 329.

gare i pianti, nè vale mettere in versi la pellagra (XII, 50), che il Poeta non ha che da esprimere le sue idealità (IV, 225), la sua concezione del mondo e delle cose; concezione che non è il reale (ma, come diceva il De Sanctis) il *vero*, il quale non è nè bello nè brutto nè morale, nè immorale (IV, 310-311), che l'intenzioni non contan nulla e via dicendo.

E con eguale insistenza combatte l'*arte pura* quale dilettantismo accademico e mistificazione tendente a giustificare l'assenza di ideali, di concetti e di sentimenti (XI, 313; XII, 203).

Come si vede adunque, il Poeta come teorico non fa altro che far suoi i principî e le acquisizioni della nuova cultura letteraria europea.

Il che è evidente anche dalla minore organicità teorica e minore sviluppo ch'essi assumon nell'opera sua.

In quanto di essa non costituiscon la parte integrante ed essenziale come nel Taine, Sainte-Beuve, De Sanctis, ma rimangono affermazioni staccate, a chiarire i metodi e le direttive del lavoro letterario, quasi punti di riferimento, pietre di paragone e controllo ideale, pur senza grande elaborazione e organatura speculativa da assumere i caratteri di una vera e propria teoria generale dell'arte, come negli altri.

In Lui, insomma, appaion piuttosto roba di accatto e di seconda mano, che elaborazione personale, piuttosto *breviario critico* che *teoria estetica*.

Donde anche incertezze, ambiguità e contradizioni talvolta palesi, ch'egli avrebbe evitate se quei problemi fossero stati oggetto della sua meditazione e quei postulati fossero divenuti intimi suoi convincimenti, sangue del suo sangue.

Poichè quelle affermazioni, che troviamo con tanta lucidità e chiarezza nei critici francesi e nel critico napoletano, appaiono come intorbidate nell'opera sua.

Così, ad esempio, dopo aver ammesso i principî fondamentali che arte è idealizzazione del reale, che

forma e contenuto sono attributi di una stessa unità (III, 125-192; XIII, 151-29; XI, 306; IV, 314) etc., che conseguentemente la forma è tutto in arte, come quella che rappresenta l'impronta e il suggello personale dell'artista (III, 192), è capace di venire a dire (1) che ciò che dicesi forma *è un che di postumo al concetto* e che, pur mancando, la poesia c'è lo stesso; e che la forma è *tre quarti* della poesia (III, 420) fraintendendo, come si vede, l'essenza dell'arte, rescindendone l'unità essenziale (forma e contenuto) e, quel che è peggio, confondendo, dopo tante discussioni chiarificatrici, *forma* con *tecnica*, ingarbugliando cioè quei concetti che, chiari e precisi nel suo intelletto, dovevan costituire i cardini del suo pensiero critico-letterario.

Di guisa che, quando nella *Prefazione* alle liriche del Mazzoni (III, 420) identifica la forma con quella che è abilità artistica e altrove conclude che senza abilità tecnica non si fa arte (XI, 246-138), ripiomba d'un tratto nei pregiudizi della vecchia critica.

Parimenti talvolta vacillano altri principii. Egli, per esempio, era convenuto nell'ammettere che l'arte è armonica fusione di elementi soggettivi ed oggettivi insieme. Ma ecco che tal'altra volta invece la sua teoria s'ingarbuglia fino a cavillose distinzioni fra poesia soggettiva (III, 425; XI, 297; XIII, 291) e poesia oggettiva (III, 421), fino cioè alla più manifesta contradizione.

Parimente concetti monchi e confusi pare che egli abbia intorno a ciò che dicesi idealismo e realismo. Ora infatti pare intenda con questa denominazione la nuda e cruda rappresentazione del reale (ed allora ha ragione di dir che non è arte), ma tal'altra chiama realismo quello che ammette la elaborazione fantastica.

Nè idee più chiare sembra avere anche riguardo alla genesi del procedimento artistico e all'essenza stessa dell'arte.

(1) Cfr. la *Prefazione* alle liriche della VIVANTI.

La quale infatti ora è, conforme a quanto pensava il De Sanctis, universalizzazione dell'esperienza individuale: «rendere generale l'intuizione particolare, universale l'impressione personale» (XI, 297) ed ora quasi personalizzazione del sentimento collettivo: *raccolto, modificato e plasmato dallo spirito individuale* (IX, 314).

Concezioni, com'è facile vedere, che stanno agli antipodi. Riguardo poi alla storia letteraria e alle sue divisioni, dimostra uno schematismo così reciso ed esclusivo il quale, se è giustificato nel Taine da considerazioni generali di filosofia della storia, appare in lui addirittura leggerezza e superficialità.

Egli la dividerà infatti in varie epoche: 1ª *età barbara,* in cui tutto il popolo fa poesia e in cui la critica non c'è che in forma di Tersite bastonato; 2ª *età politiche,* nelle quali la poesia è fattore d'incivilimento; 3ª età in cui essa è un puro *bisogno estetico,* come ai tempi di Pericle e di Leone X; 4ª *età critiche,* in cui i poeti sono vati; 5ª *età di vittoria,* in cui la poesia se ne va. (*Op.*, IV, 276-278).

Nè s'accorge che tale partizione, oltre che schematizzare in modo falso e fittizio lo svolgimento dell'arte, ne fraintende lo spirito; essendo l'arte, come si potrebbe facilmente dimostrare, nei vari secoli espressione spontanea e bisogno estetico, fattore civile e mezzo d'incivilimento a un tempo.

Ma oltre a ciò è facile cogliere in Lui anche l'implicito fraintendimento del carattere evolutivo dell'arte ch'Egli altrove aveva riconosciuto. Egli corona infatti l'evoluzione massima della poesia con la sua morte; così come la morale evoluzionista fa coincidere la *morale assoluta* con la fine della morale stessa, ciò che si *fa* con ciò che si *deve* fare. Ma è chiaro che quella ch'Ei chiama *età di vittoria,* cioè l'evoluzione massima della poesia, non implica il suo annullamento, come l'evoluzione del senso morale non può annullar la forma dell'imperativo categorico. La poesia adun-

que non muore. E più coerentemente e saggiamente il De Sanctis ne sostiene l'eternità contro una schiera di grandi avversari. Egli paragona i critici e gli artisti (1) che deprecan la morte della poesia ai predicatori che lamentan la morte della fede (2). E giustamente dimostra che l'elemento perituro di esse è soltanto un particolare loro modo di essere; la fede e la poesia in sè, sono immortali; nè l'infiltrazione della scienza e lo spirito del positivismo, dell'utilitarismo etc. possono rappresentarne il *virus* dissolvitore.

Il Carducci invece, fraintendendo e disconoscendo il carattere indefinitivamente evolutivo dello spirito, arriva, attraverso il suo spirito prettamente letterario e umanistico, alle stesse conseguenze del Leopardi, Byron, De Musset, Lamartine, Hegel e Schiller attraverso il loro pessimismo idealistico e il Monti attraverso i pregiudizi della scuola classica.

« *Die Ideale sint zerrossen* » aveva deprecato l'idealismo filosofico di Schiller e prevedeva nell'inaridimento materialistico dello spirito, la fine prossima della poesia. Analogamente il Nostro la vede nell'evoluzione utilitarista e positivista della società che renderà impossibile ogni lavoro puramente disinteressato. Ma si potrebbe osservare che se mai il cambiamento dell'animo e un nuovo orientamento spirituale (Schiller) potrebbe spegner la vita dell'arte e non già un mutamento materiale nelle forme del viver sociale (Carducci).

Senza dire che è facile mostrare (come fa il critico napoletano) l'assurdità di questi *requiem* e di queste ripetute *geremiadi dell'arte* (3).

Il Nostro poeta invece, rilevando le scoperte materiali delle nuove generazioni, non sòlo preconizza la fine

(1) *Saggi*, 220.
(2) *Saggi critici*, 221.
(3) Cfr. *Saggi*, 220 e *Scritti vari*, II, 70.

delle vecchie forme di epopea; (1) chè avrebbe avuto ragione; ma l'impossibilità *di ogni forma* epica, e in generale la fine d'ogni genere di poesia.

Salvo poi, nel *Discorso* per la morte di Garibaldi, ad intessere di mitici elementi l'ordito della futura epopea garibaldina, dimostrando così la poca sicurezza dei propri convincimenti. Contradizioni queste che dipendono appunto dall'aver Egli portato nella considerazione dei fatti della letteratura piuttosto la passionalità talvolta contradittoria dell'artista, che la serenità e l'osservazione oggettiva dello speculatore.

Ma la sua manchevolezza come filosofo dell'arte trapela da numerose altre affermazioni che incidentalmente possiamo trovare qua e là.

Quando afferma, poniamo, che la poesia *aspira al passato e dal passato procede* (XI, 351) chi non vede che mostra di disconoscere uno dei caratteri fondamentali dell'arte, la quale, come manifestazione dello spirito, trascende di necessità ogni categoria di tempo e di spazio?

Le considerazioni che aggiunge sono veramente speciose e in un certo senso anche giuste, ma non posson servire come base di una affermazione generale e assoluta. « Gli spazi del tempo occupati dal trionfo della morte, Egli dice, sono più immensi e tranquilli del breve momento agitato della vita, e la fantasia del poeta può ricomporne e scaldarne le molte sembianze, mentre quelle del presente in continua alterazione non gli lascian tempo di fermarsi fino alla trasfigurazione ideale » (XI, 351).

Parole che nella sua bocca han l'aspetto di una difesa personale e di una apologia dell'opera sua la quale costantemente del passato si nutre, « sol nel passato

(1) « Ogni cartapecora dissotterrata soffoca un canto di epopea del passato, ogni chilometro arrampicantesi o slanciantesi per le selvagge altezze o pianure delle Alpi e degli Appennini spiaccica un pezzo dell'epopea avvenire ».

il bello, sol ne la morte il vero », ma che non hanno nessuna autorità come affermazioni storico-letterarie.

Dante che scolpisce nelle terzine marmoree la storia delle famiglie contemporanee, Shakespeare che rappresenta la storia della nobiltà e della regalità inglese, V. Hugo che canta di Napoleone, per tralasciare gli antichi: Pindaro, Alceo, Orazio, Virgilio etc., sono grandi poeti che hanno *elaborato*, a quanto pare, il presente.

La parte di vero che si può enucleare dalle considerazioni carducciane è che il tempo è già di per sè stesso *idealizzatore* e serve d'aiuto alla elaborazione che dovrà fare l'artista: che un fatto passato, in quanto ricordo e tradizione, è già *mezza poesia*, che insomma la poesia del passato, come osservava Heine (1), « s' indovina molto più facilmente ed è più facile farla sentire altrui ».

Ma elevare questa costatazione a condizione fondamentale e quasi carattere di riconoscimento « della più grande e della più vera poesia » è fraintendere i caratteri e rovesciarne i principî. Poichè, se mai, la verità è proprio il contrario: che cioè mentre la poesia del passato è più facile a percepire e compartecipare altrui, solo un grande poeta, come soggiunge sempre Arrigo Heine, può percepire la poesia del pensiero di un tempo presente ».

Così dalla insufficiente maturazione di alcuni postulati scappan fuori talvolta osservazioni che han l'aspetto di vere e proprie « ingenuità ».

Quando, per esempio, afferma che la *lirica individuale* potrà durare solo a patto *che si conservi arte*, e che se si riduce ad essere la secrezione della sensibilità o della sensualità del tale e del tal altro, Egli dice, « ti vedo e non ti vedo » (2), chi non comprende ch'egli dice delle puerilità ?

(1) *Deutschland*, I, 262.
(2) Cfr. *Op*. XI, 237.

Quale *poesia*, infatti, ci può essere e si può conservare che non sia *arte?*

E, d'altra parte, chi non comprende che ammesso (come Egli parve altrove ammettere) che l'artista deve rendere generale ed universale l'impressione e la situazione particolare, quella ch'Ei chiama *lirica individuale*, secrezione cioè del sentimento, esula senz'altro dal campo della poesia?

Essa, infatti, potrà aver l'interesse di documento biografico interessante per un amico od un parente di chi la produsse, ma giammai il valore di documento d'arte, la quale appunto esige che i dolori, le gioie, i sentimenti dell'individuo acquistino (ad es. Leopardi), una portata ed un valore universale.

Forse il Carducci intendeva col termine di *lirica individuale*, di designare la lirica che diremmo *personale*, intimamente *soggettiva, monocorde*, ed alludere da una parte al Leopardi, che quella elevò ad espressione d'arte universale ed eterna, e dall'altra forse al Betteloni, Tarchetti, Pinchetti ed altri neoromantici in cui rimase espressione di stati d'animo ristrettamente particolari e individuali. Ma è facile riconoscere, nella stessa ambiguità del linguaggio, l'oscurità delle idee.

Le quali, ripeto, reggono, quand' Egli le riprende quasi bell'e formulate da altri, ma che facilmente travisa, quando si ferma a ragionarci su e a cavarne deduzioni.

In questa maniera, dopo aver rilevato l'autonomia dell'arte, il suo carattere di assoluto «*disinteresse*» è capace a insistere a dirvi: che la poesia non è pollicultura nè agricoltura a rivelare che anche senza di essa il mondo può andare avanti benissimo etc.

Salvo poi a disdirsi e a sostenere, ad esempio, che il teatro non solo *può* ma *deve* esser utile strumento di educazione popolare.

Esigenze, come si vede, che se possiamo menar buone al classicismo giacobino di un secolo prima

(l'Alfieri, Foscolo) o alla pseudo-critica dei romantici, come quella ad es. del Mazzini che vedeva in Schiller il perfetto drammaturgo ed aspettava dall'avvento del dramma storico la redenzione delle genti, non posson considerarsi nel Carducci se non come fraintendimenti dei canoni fondamentali della nuova critica ch' Egli stesso aveva dovuto riconoscere.

Per questo pare talvolta che, nelle osservazioni particolari, si rimangi quasi tutti i principî della teoria generale da cui è costretto a partire.

In un punto ad es. è capace d'affermare (*Op.* I, 10) che i miti cristiani non offrono possibilità di poesia.

Ripetendo, come si vede, bendato dai paraocchi del classicismo nostrano dell'Alfieri, Monti, Foscolo, l'affermazione partigiana che più di un secolo prima aveva fatto il signor di Voltaire e che aveva avuto splendide confutazioni teoriche e pratiche non dico le *Visioni* del Varano ma *I Martiri*, e *Il Genio del Cristianesimo*, nei tempi più recenti, e da una lunga tradizione di poesia religiosa da Dante al Tasso al Manzoni, da Milton a Klopstock.

Ma anche senza l'autorità di grandi nomi, com'è possibile circoscrivere l' infinito dominio della poesia e negare che essa può farsi espressione di tutte le forme della vita, senza disconoscerne i caratteri fondamentali? Quasi sempre, quando il Carducci lascia il lavoro della ricostruzione storica e dell'esposizione letteraria per dissertazioni di carattere generale, quasi sempre gli accade di scoprire la propria debolezza di speculatore e di teorico. Il che gli avviene anche quando, dopo aver diligentemente e sapientemente ricostruita la storia, l'ambiente di un'opera d'arte, dopo averne esposta la genesi ed i caratteri, tenta di sviscerarne l' intima essenza, di farne quella che si dice la valutazione estetica.

Allora o si trincera dietro i giudizi e le valutazioni altrui, o, come mostreremo in seguito, cade per avventura in affermazioni generiche e convenzionali.

Così, dovendo definire, ad esempio, l'arte di Orazio e del Petrarca, vi dirà ch' è una « rappresentazione d'uno stato d'animo e d'un fatto che dal particolare esce e si trasforma nell'universale umano » (XIII, 291).

Ma chi non vede che invece di caratterizzare la poesia di questi poeti non ha fatto che ripetere il principio stesso della lirica ? E che quei caratteri di universalità non son peculiari (ammesso anche ch'essi li posseggano) di Orazio e del Petrarca, ma di tutti i grandi lirici ?

Queste che siamo venute enumerando, sono alcune delle numerose incertezze, contradizioni, indeterminatezze, che capita di trovare qua e là nell'opera critica del Carducci.

Conseguenze, come mostrammo, della sua deficienza speculativa e filosofica, e dell'avere Egli desunto certi principî generali, piuttosto dagli altri che dalla propria meditazione. Altri esempi potremmo aggiungere, ma credo che non meriti il conto, dato anche che essi non produssero in concreto gravi conseguenze nella opera del critico. Fan l'effetto piuttosto di offuscamenti transitori e momentanei che di deviazioni e traviamenti sostanziali da falsare tutto il suo lavoro. Restan cioè come in una sfera indipendente da quella dell'analisi storicò-letteraria delle varie opere, e poichè quelle affermazioni non costituiscono il pernio della critica (come ad es. nel Sainte Beuve e nel Taine) ma osservazioni staccate, l'opera sua nei suoi metodi, ne' suoi fini, non fu sviata o viziata dalle fondamenta, come avrebbe potuto, in tal caso, accadère ad una mente rigidamente sistematica e consequenziaria.

I suoi metodi si attennero sempre ai principî essenziali della nuova critica letteraria, sì che in sostanza, ripeto, l'analisi particolare restò immune dalle conseguenze di qualche errata affermazione staccata e accidentale.

Per tutte queste ragioni, considerando comples-

sivamente l'opera critica carducciana, ponendola cioè in relazione al passato, dobbiamo convenire che rappresenta un notevole progresso e porta i caratteri del nuovo atteggiamento critico-storico-letterario che si affermava in Europa nella seconda metà del sec. XIX.

Della nuova critica accetta i principii, i metodi e il fine, impegnando per essa, insieme ai più grandi rappresentanti: il Sainte Beuve, il Taine ed il De Sanctis, quella lotta operosa e feconda di superamento di vecchi pregiudizi che doveva portare al trionfo della « nuova scienza ».

Quando apparve l'opera del De Sanctis e del Carducci, nonostante, come notammo, qualche progresso di carattere teorico e generale, le condizioni della critica letteraria in Italia, se pur propriamente possiam dire che essa esistesse, erano disastrose. Esistevan solo lavori di carattere complesso quanto incerto e indeterminato intorno alla letteratura; ma pochi o punti che avesser un vero e proprio carattere scientifico. Da una parte erudizione e filologia (che forse è il meglio), dall'altra accademia e rettorica e infine filosofismo storico-letterario e polemica, di cui il Tommaseo, il Tenca, il Cantù e poi il Settembrini, l'Emiliani Giudici sono i più noti rappresentanti. Ma, ripeto, mancava una scienza critica con criteri intenti e metodi ben definiti; e oltre a ciò, purtroppo, mancava spesso anche spirito oggettivo, serenità e disinteresse. Gran parte di quei lavori, quando non erano storia, erudizione o filologia, non servivano ad altro che a sfoghi ed affermazioni di idee particolari e pregiudizi.

Così vediamo il paolottismo del Cantù prendersela con l'Ariosto *pagano e immorale* e colla vita privata del Machiavelli; il Tommaseo col Foscolo, l'Emiliani-Giudici, chi sa perchè, con Iacopone da Todi e la pretofobia del Settembrini con Alessandro Manzoni. Ma tutta questa produzione pseudoletteraria era, come si vede, più polemica che critica. Ora, in questo tempo

vennero il De Sanctis e il Carducci a portar lume di principî e a sbarazzar il campo degli studi dalle ubbie e dai pregiudizi.

Stabiliti i postulati essenziali dell' identità tra forma e contenuto e dell' autonomia dell'arte, ne veniva di conseguenza che la critica non dovesse astrarre la materia dalla sua espressione e viceversa, nè giudicare in conformità d' ideali civili, religiosi, morali e tanto meno alla stregua di modelli immutabili stabiliti *a priori*. Ed ecco che il Poeta si fa a confutare i pregiudizi della critica accademica e pedantesca, come Ei la chiama (IV. 232), aprioristica e dogmatica dei classicisti, e allo stesso tempo lo spirito settario inquisitore del criticismo romanticheggiante (III, 149; XII, 20, VIII, 233). Confutazioni e rivendicazioni che, con eguale ardore di convincimento, veniva facendo il De Sanctis, nei suoi *Saggi*. E mentre faceva giustamente rilevare al Cantù (1) come la fedeltà storica e la moralità sono elementi estranei all'arte, rilevava i pregiudizi del vecchio accademismo che per segregare la pura forma dal soggetto, degenerava in regole astratte, arbitrarie e accidentali, lamentando che ancora si chiedessero all'opera d'arte altre cose che il puro godimento estetico e che la critica italiana si avvolgesse ancora in opinioni concesse appena ai tempi di Vincenzo Gravina (2).

Proclamata, per parlar sempre con le parole del De Sanctis (3), l'indipendenza dell'arte e la libertà

(1) Cfr. *Saggi*, 296: « La fedeltà storica è un elemento estraneo all'arte ... la moralità è una buona cosa, ma l'essere stati l'Ariosto e il Machiavelli immorali ha così poco a fare con la storia letteraria delle loro opere, come l' immoralità di Bacone ha poco a fare col suo *Organo* ». Cfr. anche *Saggi*, 298; *Nuovi Saggi*, 263.

(2) Così contro Saint-Marc Girardin combatteva la critica dei *tipi* e dei paralleli. Cfr. *Saggi Critici* (Napoli, Morano, 1890, pag. 20 e segg.).

(3) *Saggi*, Napoli, 1874, pag. 364.

delle forme, proscritto in nome della verità tutto ciò che di letterario e di fittizio vi s'era insinuato, cacciati via tutti i fini religiosi, politici, morali, dietro cui s'era sviata la critica volgare, s' inizia la nuova èra della critica moderna.

Essa, al contrario dell'antica, nulla disprezza; studia ogni manifestazione dello spirito con eguale amore, solo intenta a illustrare, a penetrare dentro agli intendimenti dell'artista e rispecchiarli fedelmente.

È questo, come si vede, un nuovo atteggiamento, conseguenza del determinismo positivistico del sec. XIX sorto sullo sfacelo delle vecchie astrazioni e dei vecchi sistemi filosofici, che accomuna tutti i più grandi rappresentanti della critica europea dai primi decenni dell'ottocento in poi. I prodotti dello spirito sono come i fenomeni naturali; non si tratta che di spiegarli mostrandone le cause e la genesi. Il Taine, il Saint-Beuve, il De Sanctis e il Carducci concordano in questo principio che determina l'ufficio della nuova scienza. Il Sainte Beuve (*Vie, poésie et pensées de J. Delorme*) ne fa con belle immagini una colorita descrizione — Il pensiero del critico è come un fiume che serpeggia intorno a rupi, valli, declivi. « Ei non si cura che la valle ignori il declivio e la torre feudale sdegni la valle, ma sen va da questa a quella e li bagna senza roderli, li abbraccia dell'onda sua viva, li comprende e li riflette.... ». Ed il Taine nella sua *Philosophie de l'art* (1): « Mentre l'antica estetica, partendo da una definizione prestabilita del bello, condannava, assolveva, ammoniva e giudicava, la critica moderna non proscrive nè perdona, ella *constata ed esplica*. Ha simpatia per tutte le forme d'arte, per tutte le scuole, anche le più opposte. È come la botanica che studia con eguale interesse l'alloro, l'abete e la betulla ».

Concetti a cui sembra ispirarsi anche il Nostro

(1) Paris, 1865, pag. 21.

quando afferma (*Op.* XV, 361) che il critico *nulla deve disprezzare* e che ogni manifestazione dello spirito nell'arte è degna d'essere studiata, esaminata, spiegata.

Unica, dunque, è la funzione della nuova critica, consistente in una pura e semplice comprensione scientificamente oggettiva. *Spiegare,* è l'ufficio del critico, come, secondo il determinismo panteistico, « *explicare et intelligere* » è l'ufficio del filosofo e del moralista.

I differenti caratteri delle varie opere critiche se mai nasceranno oltre che dall' ingerenza di altri elementi (storico-filosofici) da diversità di metodi e di fini, risultanti dalla diversa subordinazione e gerarchia dei vari momenti in cui consiste il lavoro critico e dai mezzi che sono adoperati e dal diverso oggetto e scopo concreto cui si mira.

Ma, ripeto, il còmpito generale della critica è uno; come uno per il De Sanctis, e il Carducci e il Sainte-Beuve, è anche l'ufficio particolare rispetto all'opera che esamina. Il Francese diceva: « Le critique n'est qu'un homme qui sait lire et qui apprend à lire aux autres », il critico deve *insegnare a leggere*; e il Nostro: (X, 284) « parlare dell'autore, delle sue condizioni, disposizioni e predisposizioni è un *preparare a leggere* e intendere il libro che è il vero ufficio del critico ».

Ma qui sorge il problema. Letta e spiegata l'opera d'arte, è esaurito il còmpito suo? A dir vero, s'egli non è che un critico letterario, parrebbe di sì, come credono ad es. il De Sanctis e il Carducci, ma ci son altri, es. il Sainte Beuve e il Taine, che mirano più in là, alla personalità dell'artista; o, attraverso questa, alla razza, al tempo, di cui questi fu rappresentante. È qui il punto fondamentale di discriminazione delle varie scuole delle quali, anche per meglio rilevare i caratteri dell'opera carducciana, è necessario mostrare le tendenze, i metodi e gli intenti.

Nel grande movimento storico-letterario del secolo XIX, dal modo con cui vengon considerati i pro-

dotti dello spirito o *in sè e per sè*, o come strumento di ulteriori e più ampie comprensioni, diramano varie tendenze di carattere e di intenti differenti (1). Alcune pongono il fine di ogni lavoro intorno all'opera d'arte nella sua *valutazione*, altre nella considerazione storica cui tutto subordinano, altre nella spiegazione della personalità degli autori, altre infine nella intelligenza piena dell'opera letteraria in sè, considerando tutti i lavori come parti di un gran commento, atto a farci gustare l'opera medesima. Di qui le varie *scuole ;* estetica, storica, psicologico-scientifica e letteraria, di cui il Sainte Beuve, il Taine, il Villemain, l'Hennequin, il De Sanctis ed il Carducci sono i più illustri rappresentanti. Alcuni di questi sono *scavatori d'anime*, ritrattisti per eccellenza. Tali il Sainte Beuve e per certi riguardi il Taine e risalendo nella letteratura molto addietro, Pascal e, se si vuole, Montaigne. L'autore degli *Essais* avrebbe ammirato i *Portraits Littéraires* e *Les Causeries des Lundis*.

Veramente il Taine considerando nel suo meccanismo storico-filosofico l'opera d'arte e l'individuo come prodotto delle sue tre famose leggi immanenti o cause generali (race, milieu, moment), forze primordiali che esauriscono tutte le cause reali e possibili, parrebbe distaccarsi da questo indirizzo ; ma se si pensa che nel problema letterario egli vede un problema di psicologia e come la chiave per intender l'artista, si può ben inquadrare in quel cerchio di idee di cui il Sainte-Beuve fu poi il sommo rappresentante.

Per l'autore infatti dell'*Histoire de Port Royal* l'opera è la manifestazione di un individuo e lo studio quindi di essa non è che un *mezzo* per intendere la storia evolutiva di una data « *personalità* ».

Ora di fronte a queste tendenze, il Carducci (e ciò

(1) Chi voglia vederne una chiara e sapiente distinzione Cfr. *La critica letteraria* di B. Croce, pag. 16 e segg.

l'avvicina piuttosto al De Sanctis che ai critici d'oltralpe) assunse un atteggiamento diverso.

Per esso infatti, come pel Napoletano, il fine ultimo e supremo è la comprensione più adeguata dell'opera d'arte in sè, scopo unico della critica cui devon convergere e contribuire tutti i lavori è quella che si dice l'*illustrazione* dell'opera medesima.

Per ciò, si comprende come venga invertita la gerarchia e la subordinazione delle varie ricerche (letterarie, storiche, psicologiche, biografiche) in quanto queste ultime, anzichè rappresentare gli elementi indispensabili per il ritratto dell'artista e dell'uomo: il *portrait,* servono invece come *mezzo* per intendere, chiarire e spiegare l'opera d'arte.

Comunque, da ciò non deriva se non una prevalenza e supremazia di certe parti del lavoro critico su certe altre (es. delle ricerche storico-letterarie su quelle psicologico-biografiche e viceversa) e una diversa gerarchia di esse; per il resto invariata in sostanza permane la suddivisione dei varî momenti del processo critico e identico il fine essenziale ch' è cioè quello di spiegare, chiarire, illustrare.

Tutti i lavori infatti che s'aggiran intorno ad un'opera convergono ad una triplice azione che è quella di farne la storia, l'esposizione, la valutazione.

Cosa fa il lettore, dice Francesco De Sanctis (1), dinanzi all'opera d'arte? Prima naturalmente legge e contempla. Passato poi questo primo momento di passività irreflessa, torna su sè stesso, rielabora, ripensa quello che ha letto, raccoglie le sue impressioni e rifà, si può dire, per conto suo, l'opera artistica (esposizione, rappresentazione, descrizione che dir si voglia); infine si domanda; che vale quel ch'io ho fatto? Ed ecco la valutazione, il giudizio estetico. Questo processo ap-

(1) *Saggi critici,* Napoli, Morano, 1890, pagg. 356-358, parlando del *Cours familier de littérature* del LAMARTINE.

punto che ognuno fa da sè, spontaneamente il critico lo fa per abitudine e, diremo, per dovere d'ufficio. Ma oltre a queste due fasi del lavoro critico-letterario, ve n'è un'altra che risponde al desiderio di conoscer la genesi dell'opera d'arte ed è quella che dicesi la *storia dell'opera.*

Questi i tre momenti comuni ad ogni lavoro critico. La disposizione di essi poco conta, quello che invece individualizza e controdistingue critica da critica, è determinato dai caratteri di essa, determinati alla loro volta, da diversità di intenti generali, da abitudini di scuola, dagli studi e dalle disposizioni intellettuali e del temperamento naturale dell'autore.

Per esempio la *storia e l'esposizione* dell'opera, prevale nella critica carducciana sulla valutazione estetica, come questa sulle altre nell'opera del Napoletano. È qui un punto di profonda divergenza tra i nostri maggiori critici e di fondamentale differenziazione.

E non solo per la prevalenza di uno di questi momenti, sugli altri, ma per la diversità dei caratteri ch'essi presentano nell'uno e nell'altro. È qui che dobbiamo riconoscere la superiorità dell'opera del Poeta. Il quale fu tanto più competente e più erudito nel rifar la storia di un'opera e più artista nell'esporne i caratteri, quanto quegli è più psicologo nell'indovinarne i segreti e più filosofo nello sviscerarne il valore e il significato ideale.

È noto come nella storia dell'opera d'arte, che è la gloria incontrastata di G. Carducci, sia invece il punto vulnerabile dell'opera desanctisiana.

Il critico napoletano infatti fu accusato di poggiar le sue costruzioni più che su fondamento solido di fatti accertati, su congetture le quali se talvolta furon vere *divinazioni,* tal'altra furon ipotesi personali arbitrarie fittizie e confutabili. Vero è, come giustamente fu osservato (1), che la storia di un'opera non si fa

(1) B. Croce, *La Critica Letteraria,* 165-166. Roma, 1894.

solo coi documenti d'archivio, e che il De Sanctis non trasse dalla sua fantasia i materiali ricostruttivi, bensì dalla considerazione delle opere stesse, le quali, ben interrogate, parlan meglio di qualsiasi documento; ma questa costatazione se giustifica l'opera di Francesco De Sanctis, non può erigersi a ragione metodica. Dato che un metodo simile presenta tali caratteri di *relatività* e *soggettività* che praticato da ingegni poco profondi e intuitivi, può condurre non solo ad errori di fatto (come talvolta accade anche al Napoletano, se pure più di rado di quello che si creda) ma alla costruzione di veri e propri *castelli in aria.*

Ma, a parte la questione della superiorità di metodo, il fatto sta che, nella storia dell'opera d'arte, i due più grandi critici italiani del sec. XIX presero due vie diverse e quasi opposte. Per il Carducci chiave di volta non è la penetrazione e la riflessione filosofica, l'intuizione psicologica, quello che fu detto insomma il metodo *divinatorio,* ma sì l'indagine storica, la osservazione erudita, l'esumazione d'archivio. A chi vantava tante cose, egli rispondeva modestamente: « I miei studi sono aridi e limitati, un po' di filologia, un po' di paleografia, un po' di storia e molte molte ricerche » (XII, 23-4).

Con questo egli si accinge allo studio, libero da formule e da pregiudizi con la rigida coscienza dello scienziato, col più severo scrupolo di verità. È noto il suo sacro rispetto per l'inviolabilità del dato storico.

« La storia, Egli dice, *è quel che è,* nè si può correggere nè cancellare le pagine che non ci piacciono, nè castigar con la ferula della dialettica e della declamazione un popolo come uno scolaro » (I, 158).

Per questa ragione, aborrì sempre dalla filosofia storica, per paura che i suoi sistemi e le sue costruzioni potesser diventare gli espedienti dell'ignoranza e mezzi di falsificazione.

Suoi strumenti adunque come storico letterario, sono l' indagine storico-erudita, la filologia, la paleografia etc. (1).

Tenendo presente però che queste ricerche assumono nel suo spirito di artista, estensione più ampia e vitale della minuziosità gretta e pedantesca del puro e semplice erudito. Son ricerche cioè concernenti il luogo e il tempo in cui l'opera sorse, le sue relazioni con lo spirito e la produzione contemporanea, con le altre opere anche dei minori, le sue vicende nella storia, insomma l' analisi minuta ed esauriente di tutto l'*humus* in cui l'opera nacque e si sviluppò.

Atteggiamento, come si vede, largamente comprensivo, che lo avvicina più al filosofo che all'erudito. Ê il nuovo positivismo letterario emanante dal positivismo filosofico del sec. XIX a un tempo e dalle tendenze della nuova filosofia della storia. Così il Taine diceva doversi considerare un'opera d'arte rispetto all'ambiente, allo spirito dei tempi, ai costumi, alle varie scuole contemporanee (2).

Il Carducci adunque, trattandosi di ricostruire l'ambiente in cui sorse un capolavoro non trascurò nemmeno lo studio degli scrittori minori, appunto perchè questi, più da vicino, se non meglio, ritraggono i caratteri del loro tempo ; caratteri ai quali invece il genio può talvolta sottrarsi. « La ragione poetica, Egli dice, nella *Prefazione* alle liriche di Cino da Pistoia, della

(1) V. per il suo scrupolo di verità anche altrove *Op.* X, 325. Ed è noto anche come rifiutò la cattedra dantesca in Roma nel sospetto che dovesse diventare una catapulta contro il Vaticano, falsificando i concetti e gli intendimenti del Poeta. — X, 364-365.

(2) Dato che un'opera non è « un simple jeu d'imagination, le caprice isolé d'une tête chaude, mais une copie des *moeurs* environnants et le signe d'un état d'esprit ». *Hist. de la Litt. Angl.*, Paris Hachette, 1866. *Indroduction.*

Divina Commedia e del *Canzoniere* non potrà intendersi intera, chi non ricerchi anche gli esperimenti dei contemporanei ».

Senza dire che talvolta, non solo ai documenti storici per così dire *esteriori* all'opera, ma all' intime ragioni sue, alla maniera del De Sanctis, Egli chiede la sua esplicazione genetica. E con questo criterio si accinge a studiar anche l'opere minori dei grandi autori, per ricostruire lo svolgimento dell'arte loro : osservare i primi tentativi, cogliere le variazioni successive per ricostruire man mano la genesi ideale dei vari scrittori. « Degli uomini i quali improntaron del loro ingegno e dell'arte loro la propria età è utile vedere le cose rifiutate e le obliate e le spregiate: le prime prove, le variazioni successive, gli ultimi pentimenti. Tutto; anche un verso arcadicamente romantico ».

Concetti, com' è facile notare, che lo riavvicinano in certa guisa, ai metodi e alle tendenze della critica di Francesco De Sanctis.

Analogamente infatti il critico napoletano affermava che è da seguire gli autori in tutto lo sviluppo della forma del loro ideale, come il naturalista segue il germe in tutte le sue gradazioni, nel diventare vita; appunto perchè anche l'arte ha i suoi antecedenti e i primi tentativi di formazione.

Atteggiamento storico evolutivo che è comune del resto ad altri critici letterarî e che nel Sainte Beuve e specialmente nel Taine è anche più visibile. Benchè rivolta in essi più all' indagine psicologica dell' artista che dell'opera sua. Anche il Taine *en naturaliste,* nella sua *Philosophie de l'art,* segue tutte le modificazioni di una forma d'arte, di una tendenza, come l'autore dei *Portraits* le modificazioni della fisonomia di un individuo.

Ma alla ricostruzione di un'opera posson contribuire anche molte altre ricerche (studî biografici, psicologici, fisiologici, psichiatrici, antropologici etc.).

A quest'ultimo genere di ricerche, sdegnoso e ritroso sempre alla moda corrente e alle novità o attualità, il Carducci dette, tanta minore importanza quanto più credito e rinomanza avevan assunto per opera del Bovio, del Nordau, di Cesare Lombroso e d'altri, nel facile andazzo scientifico-letterario del tempo.

A lui codesta scuola, che convertendo la letteratura in un nosocomio, arrivava perfino a trovare in Dante Alighieri un decadente (XII, 500), parve un prodotto ibrido e falso di una pseudoscienza e di una pseudoletteratura insieme, che mentre non approdava a nessun importante risultato storico-letterario, poteva degenerare in un facile e ozioso dilettantismo, se non in vere e proprie profanazioni di nomi gloriosi e venerati.

Si burlò quindi dei «*passi di Nettuno*» com'ei chiama le induzioni e le deduzioni del Lombroso (XII, 493) e affermò che la cranioscopia e la craniologia, se aveva giovato all'anatomia comparata e allo studio delle razze, poco o nulla aveva prodotto riguardo ai fenomeni morali e specialmente intellettuali, e che ancora, in ogni modo, non poteva riguardarsi come una scienza (XII, 117; III, 172).

Radicale disconoscimento di cui si capisce bene la ragione. Il nostro poeta non era un psicologo positivista come il Sainte-Beuve e tanto meno un positivista materialista come il Taine, l'erede del pensiero filosofico inglese e francese di Condillac, di Stuart Mill, del Bain e dello Spencer (1).

Egli infatti, unendo intimamente la psicologia alla fisiologia, considerava le idee e le sensazioni condizionate ai movimenti molecolari dei centri nervosi, con una specie di dualismo parallelistico che ricorda nelle sue radici metafisiche lontanamente lo spinozismo.

(1) Cfr. *De l'intelligence*, pub. nel 1870.

I movimenti insomma dell'automa spirituale son regolati come quelli del mondo materiale.

Si capisce perciò, come Egli fosse tratto a dare tanta importanza a quegli studî di psichiatria, antropologia che il Nostro sprezzò.

Senza dir poi un'altra ragione. Ed è che l'autore della *St. della letter. Inglese* come il Sainte-Beuve, attraverso il documento letterario vuole scoprire l'uomo vivente. Un codice, un manoscritto sono simili, per lui, ad una conchiglia fossile. « Sous la coquille il y avait un animal et sous le document il y avait un homme. Pourquoi etudiez-vous la coquille sinon pour vous figurer l'animal ? ».

Egli ricerca dunque l'uomo, prima quello ch'ei chiama *l'homme corporel et visible* e, attraverso questo, *l'homme invisible et intérieur,* l'uomo vero con tutte le sue facoltà e i suoi sentimenti. Bisogna legger sotto le righe di un testo, scavarne quasi il mondo che c' è sotto, cogliere il sentimento dell'autore, fare la psicologia di un'anima (1).

E tale è il compito anche del Sainte-Beuve ; e si capisce perciò come ambedue i francesi dessero molta importanza a quegli studi cui abbiamo accennato e specialmente alle ricerche biografiche. « Bisogna studiare, Egli dice, ogni individuo che dagli altri si distingue, nei suoi genitori, nella madre, nei fratelli e persino nei figli. Vi si ritrovano delle fattezze essenziali che sono spesso celate in lui che tutte le raccoglie e le combina. Ma il fondo si scorge più nudo e semplice nei parenti ».

Pure anche il Carducci sembra risentire talvolta di questi studî e lo vediamo a proposito dell'Alighieri, accennare a mistura di sangui e di razze, per esplicare

(1) *Hist. de la littérature anglaise*. « Introduction », passim.

non so quali caratteri dell'arte dantesca (*Op.* I, 234). Dante avrebbe avuto l'abitudine al mistero d'oltretomba da una razza sacerdotale : l'etrusca che si vedeva nei lineamenti del suo viso ; la dirittura e tenacità della vita da una gran razza civile : la romana, la balda freschezza e franchezza da una razza nuova guerriera : la germanica, che per avventura aveva nella vene !...

Come il Taine, che spiegava le favole di La Fontaine colla etnografia della Champagne, patria dell'autore, colla vita che Egli condusse, e le abitudini intellettuali e morali della società del sec. XVII.

Ma quello che per il Francese, come si vede, ha il carattere rigido di una deduzione scientifica ed è conseguenza erronea, ma ragionata di tutto un vasto sistema filosofico-storico-letterario che egli applica a tutti gli autori : Shakespeare, Milton, Tennyson etc. a tutte le forme d'arte, a tutti i generi (pittura, scultura, poesia, etc., commedia, tragedia), vedasi ad es. la spiegazione della tragedia francese al tempo di Luigi XIV e in genere della poesia (arte greca, francese, inglese), è nel Carducci nient'altro che un'osservazione incidentale e staccata, un' infiltrazione positivistica colorita d'altronde di molta poesia, senza alcun carattere scientifico e senza nessun' importanza nella considerazione storico-letteraria.

D'altra parte ben di rado fece uso di siffatte esplicazioni. Più ampiamente invece si servì degli *studi biografici*. E s' intrattiene spesso a parlare della vita degli scrittori che esamina, delle loro relazioni personali, delle circostanze materiali in cui si trovarono etc. Così trova una ragione del sentimento bucolico, idillico di Virgilio nell'aver passato Egli la sua gioventù nella tranquillità della campagna mantovana e del colorito gaio cortigianamente sensuale e smagliante del Boccaccio, nella sua vita galante alla Corte di Na-

poli (1). Analogamente parlando dell'Ariosto, pur senza dedurre conseguenze rispetto al poema, s'intrattiene alquanto sui particolari delle sue condizioni economiche, sulle strettezze e l'inquietudini materiali del Poeta, come a proposito del Manzoni e del Leopardi giustamente rilevò il contrasto tra la tranquillità e la soddisfazione serena della vita dell'autore dei *Promessi Sposi*, e quella dell'infelice di Recanati condotta tra le miserie, le angoscie, i disprezzi e i compatimenti.

Tuttavia anche questi studi non hanno l'importanza fondamentale che hanno in altri. Ne usò sempre con parsimonia, nonchè con discrezione di discernimento tra il particolare insignificante e il fatto essenziale. Che anzi, contro il pettegolezzo biografico (come accadde ad alcuni della così detta scuola « psichiatrica ») protestò, al pari del De Danctis, in nome della serietà e dignità storica non solo, ma anche in nome di quell'idealismo che impone il più incondizionato rispetto e la venerazione dei grandi.

E poco anche si curò dello studio delle fonti e si rise, se non dei lavori magistrali di storiografia erudita che venivan in luce al suo tempo (2), dei così detti *fontanieri* della critica, di coloro cioè che considerando la derivazione letteraria fine a sè stessa, non tenevan conto dell'elaborazione personale dell'artista e non contribuivan quindi per nulla all'intelligenza dell'opera d'arte.

Certo anche lo studio delle fonti può giovare, se pure indirettamente, a ricostruire l'ambiente di un'opera d'arte, i suoi antecedenti, i suoi modelli, il suo *milieu*; ed è chiaro quindi che uno storico ed un critico non

(1) Cfr. *Op.* I, 194.
(2) Ad. es. *Le fonti dell'Orlando Furioso* del RAJNA e gli studi di letteratura comparata dello Zumbini.

possa trascurarle in modo assoluto. Tal cosa infatti, come osservava il Taine, è l'esser precursore e tal'altra successore, tal cosa vedere le realtà a faccia a faccia tal'altra attraverso l'imitazione (1).

Senza dire dell' utilità particolare, come osservava lo Zumbini, nella storia letteraria comparata, che tali raffronti, anche indipendentemente dalle loro relazioni storiche, anche quando cioè la derivazione sia incerta, possono avere.

Ed il Carducci, ingegno mimetico ed assimilativo come era, e storico scrupolosissimo in fondo in fondo, dovette riconoscerne l'importanza. Così lo vediamo stabilire raffronti e derivazioni a proposito della *Vita Rustica* del Parini, e degli *Inni Sacri* del Manzoni e tributare parole di elogio, di ammirazione e di stima a Pio Rajna il più grande *crenologo* neolatino.

Il che mostra che i suoi disprezzi non si riferivan in blocco a quelle ricerche in sè stesse, quanto alle esagerazioni erudite di quei *sourciers* di mestiere che dalla recondita rabdomanzia non sapevan trarre nessuna conseguenza letteraria ed estetica.

Questo va rilevato, poichè è noto che delle ricerche concernenti la ricostruzione storico-erudita di un'opera Egli non trascurò nè sdegnò assolutamente alcuna. Nemmeno quelle più umili, più aride, più trite e faticose. Che se esagerazione e intransigenza dobbiamo imputargli è piuttosto l'eccesso di rigore storico erudito che talvolta dà quasi nel pedantesco, che l'eccesso di leggerezza facilona o di presunzione megalomane ed ignorante.

E lo vediamo non disdegnare neppure la più minute indagini bibliografiche e filologiche, in quanto potessero aiutare a scoprire le vicende, la *varia fortuna*, i caratteri di un'opera.

(1) *Hist. de la littérature anglaise.* « Introduction ».

Le dissertazioni ch'egli fece sulla lingua del « *Giorno* » costituiscono un saggio di filologia quale prima non s'era usi a vedere in Italia e quali non si è visto poi se non forse in quelle del D'Ovidio sui *Promessi Sposi*.

E così largamente con dottrina e competenza insuperabili s'occupò dello svolgimento dei varî generi di poesia, delle varie forme metriche, delle varie specie di versi, di tutto insomma che direttamente o indirettamente potesse recar luce intorno all' opera presa in esame.

Di lui si può dir veramente quel che il Sainte-Beuve diceva del perfetto critico: « Egli esamina tutto, fa valer tutto, va dovunque secondo la curiosità lo alletta, informandosi ».

E fu precisamente per la vastità dell'erudizione, per sicurezza di metodo, acume d' indagine e studio diligente e preciso che il Carducci riuscì nella sua opera critica uno « *storico* » più unico che raro.

È questa la parte più solida e predominante della sua opera: parte davvero monumentale di cui nessun critico letterario italiano può reggere il confronto. Anche la grande opera del napoletano, come osservammo, superiore per altri riguardi, presenta sotto questo aspetto i caratteri di incontestata inferiorità.

Ma vediamo ora l'altre parti in cui si scompone il lavoro critico. Finito il lavoro di storico e di erudito, esaminato l'ambiente in cui un'opera si svolse, restituitane, come si dice, la storia e la genesi, comincia pel critico il lavoro di creazione.

Per mezzo della sua fantasia, del suo gusto e della sua meditazione, riassumendo le sue impressioni egli deve per, conto suo, *rifare* il capolavoro, farne, come si dice l'*esposizione*, la *riproduzione*, la *descrizione* o *rappresentazione*. A questo punto, la critica, come diceva Francesco De Sanctis, è l'*arte medesima che si tra-*

sforma in creazione riflessa (1) o, come diceva il Sainte-Beuve: « *une invention, une création perpétuelle* ».

Ecco perchè il critico non solo deve aver larghe conoscenze linguistiche, storico-letterarie; posseder quello che il Carducci chiama, l' *istrumento* della filosofia e della storia, *ma anche ingegno e facoltà di artista* (2).

Ed il Sainte-Beuve: « La critique telle que je l'entends et telle que je voudrais la pratiquer, est une *invention, une création perpétuelle* ».

Altra volta diceva che avrebbe voluto introdurre nella critica *une sorte de charme, en un mot, de la poésie* accanto a quella psicologia cui Egli dette tanta importanza.

Ora era naturale, che se la così detta « *esposizione* » dipende dalla finezza del gusto, dalla sensibilità artistica e dalle facoltà creatrici del critico, il Nostro, favorito e predisposto a ciò da natura, dovesse raggiungere quasi la perfezione.

E noi lo vediamo infatti, dopo un lungo e faticoso processo analitico, con gesto imponente ricostruire d'un tratto l'opera presa in esame, riassumendo le proprie impressioni, colorendone, abbellendone poeticamente la sintesi ideale, additare cioè quel mondo poetico, di fantasmi, di sentimenti e di concetti ch'è suggellato nel breve giro della strofe o della ode, o che fluttua impetuoso nell'ampio svolgimento del poema, come pochi o nessuno prima o dopo di Lui han saputo fare in Italia. Chi non ricorda, ad es., nella *esposizione* dell'opera pariniana, il ritratto del giovane abate brianzuolo disegnato alla fine del *Parini Minore*, dopo l'analisi delle rime di Ripano? Anche nella ricostruzione ideale adunque il Carducci è tra i sommi.

(1) Cfr. Saggio sulla *Fedra* del Racine, « Riv. Contemp. », vol. V, anno III; *Storia della letter. ital.*, vol. I, 171.

(2) Cfr. *Critica ed arte*, in « Prose » di G. Carducci. Bologna, Zanichelli, pagg. 619-620.

Paragonabile al Sainte-Beuve quando *ricostruisce* un'anima, al De Sanctis quando scava ed addita il *mondo sotterraneo* fantastico-emotivo che ha ispirato il poeta. Che se le sintesi sue non hanno il fàscino e la compiutezza di quelle del Napoletano in quanto questi, mente più sintetica e temperamento più filosofico, sa meglio cogliere i nodi e le connessioni ideali di un'opera ed i tratti più intimamente significativi, il primo, ripeto, più artista di lui, sa meglio scoprirne i punti più risonanti e canori e additarli altrui.

Insomma l'esposizione dell'uno ha più un carattere letterario umanistico in quanto si ferma spesso alla parola, alla frase, al verso, all'immagine; quello dell'altro ha un carattere prevalentemente filosofico; ma ambedue perfette e magistrali nel loro diverso genere e nel loro diverso atteggiamento.

Ma questo avremo occasione di costatare meglio in seguito.

Intanto, finita l'*esposizione*, si presenta un problema all' attività del critico. Si esaurisce forse qui il suo compito o ci sono compiti ulteriori e scopi ultimi? Il Carducci è uno di quelli che circoscrivon il lavoro critico alla storia ed esposizione dell' opera d'arte. Dopo non resta che ammirare ed adorare. Questo è ciò che deve fare l'uomo forte e buono (*Op.* XVI, 329; X, 121). Niente di più. Prima di tutto, perchè a seguitar l' indagine poco o nulla di nuovo ci sarebbe da dire, secondariamente: a che pro fare da illustratori della luce del sole?. (*Op.* V, 322). Perciò Egli, venuto in diretto e immediato contatto con l'opera d'arte, penetrato, direi, nel *sacra sacrorum* di un capolavoro, si arresta venerando.

Egli lo considera quasi come un tempio solenne. C' è dentro il Dio? — Sì. — Adoriamolo! (*Op.* XV, 295).

Atto di adorazione cui si abbandonò con una sincerità di fede e un ardore umile di cui nè nel

Sainte-Beuve (per asprezza e riserbo di temperamento) nè nel De Sanctis (per minor impulso lirico e minor calore di commovimento letterario) possiamo trovare l'esempio.

Il Carducci è veramente uno dei pochi che sanno ammirare e adorare. « Dopo il dono di fare la divina poesia, il dono largito dagli dei ai loro prediletti, Egli scriveva al Nencioni, è di *ammirarla fino alle lagrime.* Questo secondo dono io l' ho ».

E si abbandona sognando dinanzi alle bellezze della letterarura con sentimento nobile, disinteressato, di ammirazione, e con anima commossa di gratitudine e di amore.

Questo l' idoleggiamento estetico, specie di contemplazione e di creazione riflessa insieme, ch' è come il coronamento del lavoro critico carducciano.

Atteggiamento eminentemente poetico da non confondere però con quella che il De Meis chiamava la *critica esclamativa,* a base di aggettivi e di interiezioni: oh! bello! splendido! etc., di cui tanto si compiacquero alcuni dei nostri vecchi accademici. E nemmeno ha che fare con la così detta *critica dei pregi e delle bellezze* consistente nel vagheggiamento di un'opera, attraverso la raccolta per così dire dei *fiori* e delle primizie letterarie ch'essa contiene. Tendenza rettorica cui indulsero anche buoni letterati come Cesari (1) e grandi artisti come l'Alfieri (2).

Questo suo è un *idoleggiamento poetico,* metà osservazione e metà creazione, per cui il critico, ch' è qui anche un poeta, dinanzi al capolavoro disvelato si abbandona come ad una dolce *rêverie,* raccoglie in una sintesi colorita le proprie impressioni, altre su quelle ne crea per conto suo, mentre quasi gira attorno all'opera d'arte per coglierne i differenti aspetti e le più sva-

(1) Cfr. *Le bellezze della Divina Commedia.*
(2) *Estratto delle bellezze di Dante.*

riate iridescenze. La contemplazione oggettiva si fonde con la creazione personale, che da quella viene, per riflesso, richiamata e quasi suscitata. Così definisce, detto tra parentesi, con alcune frasi di Teodoro Paur (1) l' opera di Dante: « trillo d' allodola, inno profetico che discende dall' alto com' aquila tra l' addensarsi dei nembi, ombra caliginosa, splendore diffuso, letizia virginea ». Aleggiamenti poetici, come si vede, i quali, più che veri e proprii giudizi vanno considerati come creazione personale riflessa, cui l' oggetto contemplato dà occasione e ispirazione.

E con quest'atto eminentemente poetico ed artistico il Card. prende congedo, come critico, dall'opera d'arte. Egli crede esaurito ogni suo compito.

Ulteriori ricerche, come voleva il De Sanctis (2), sull'essenza intima del mondo ch'egli ha rivelato e ricostruito, sul significato e il valore del concetto che l' informa, sulle sue risonanze nella storia della umanità e dell'arte, non entrano nell'opera sua.

Egli si avvicina piuttosto al positivismo scientifico del Taine ed allo psicologismo del Sainte Beuve. L'uno infatti affermava nella sua *Philosophie de l'art* (3): « La méthode moderne.... consiste à considérer les œuvres humaines et en particulier les œuvres d'art comme des faits et des produits dont il faut marquer les caractères et chercher les causes: rien de plus ».

Vero è che molti giudizi estetici dette anche il filosofo francese ma, positivista com'era, teoricamente li doveva rigettare come personali e soggettivi e limitare il lavoro critico all'*esposizione* e alla *storia* dell' opera d'arte. Ed è anche vero che la ricostruzione dell'opera

(1) Le frasi del PAUR (*Zur Litteratur und Kulturgeschichte*, Leipzig, 1876, pag. 17) son del 1865 per il centenario dantesco.

(2) Cfr. *Saggi Critici*, Nap. Morano, 1890, pagg. 356-358.

(3) *Philos. de l'art*, quatrième édit., vol. I, 14-15.

d'arte e dell'artista non è il fine ultimo dell'opera del Francese, complessivamente considerata, poichè di essa si serve come mezzo per comprender lo spirito di un popolo, di una razza, di un tempo etc. etc. Il che esula dal campo della critica letteraria per entrare (secondo le vaste concezioni dell'opera sua storico-critico-filosofica) nell'ampia sfera della filosofia dell'arte, di cui la critica letteraria rappresenta una parte e un gradino di passaggio.

Il Sainte-Beuve invece quando ha ricostruito l'uomo e l' artista attraverso l' opera sua, fatto il suo *portrait,* colorito da quel suo *charme* e spirito di poesia, crede finito il suo compito.

Atteggiamento affatto differente, sia per effetto spontaneo dalla sua mente filosofica, sia anche per quell' idealismo hegeliano che nutrì il suo pensiero e quello di **Fr.** De Sanctis. Anch' Egli proclama, come il Poeta, il dovere del rispetto e dell' ammirazione dell'opera d'arte e chiama anzi *potenza degli impotenti,* la critica che non ammira e non rispetta, e rimprovera nel Cantù la triste disposizione a insister sul male anzichè sul bene e sul bello ; ma non crede che quest'atto di idoleggiamento possa prender l'estensione di una funzione critica e tanto meno surrogare altre ricerche di ordine filosofico-storico sull' essenza dell'opera.

Il critico deve studiare il mondo formato dal poeta, interrogarlo, indagarne la natura.

Non basta ammirare ; passato il primo fervore, il critico deve domandare al mondo che gli sta dinanzi nella sua verità e integrità : che cosa sei tu ? cosa è colui che ti ha creato ?

Rispondere a queste domande vuol dire addentrarsi, come abbiamo rilevato, nelle ragioni interne dell'opera e nel suo significato.

Ricerca storico-filosofica che il De Sanctis crede es-

senziale al lavoro critico, anzi il suo componimento e coronamento; come il Taine ne fa parte integrante della sua filosofia dell'arte.

È questo un carattere rilevantissimo che differenzia l'opera sua oltre che da quella del Carducci anche da quella con la quale l'abbiamo tenuta in costante confronto, dico l'opera del Sainte-Beuve.

Che se è indiscutibile l'efficacia che l'autore dei *Portraits* esercitò sul critico napoletano, è certo anche che questi intese assegnare un compito diverso e maggiore alla critica letteraria pura.

E come il Taine in grazia al suo determinismo filosofico avvertiva il suo grande connazionale che dopo la psicologia di un uomo deve venir la ricerca generale delle cause, altrimenti essa non è che collezione di fatti, *cahiers de remarques*, il De Sanctis gli faceva rilevare che non basta cogliere le bellezze più delicate di un'opera, ma bisogna addentrarsi nella sua ragione intima, che la critica psicologica è più arte che scienza, ed analizza non tanto l'opera quanto la mente e la coscienza che l'ha prodotta e le sue occasioni storiche, ma che il genio artistico non si identifica con la mente del pensatore, che l'uomo spiega ma non si confonde con l'artista, e l'ambiente offre alcuni, ma non tutti i dati per l'interpretazione dell'opera del genio.

Quindi fondamentali ed essenziali per il critico letterario sono, secondo il De Sanctis, quelle ricerche complesse che conducono all'esatta *valutazione* di un'opera.

È qui il pernio su cui poggia tutta l'opera sua e da cui vengono le sue più spiccate caratteristiche, i suoi pregi ed i suoi traviamenti. Ed è sotto questo riguardo anche il punto ove si mostra il difetto (nel senso etimologico della parola) dell'opera critica carducciana. In quanto questo genere di ricerche e di di-

samine che tanta parte ed importanza han nell' opera dell'altro, mancano affatto nella sua.

Il Carducci fa scrupolosamente e magistralmente la *storia* di un'opera, ne fa splendidamente e luminosamente la ricostruzione, ne esprime con immagini e colori di poeta le sue impressioni, ma non cerca di addentrarsi oltre, di rendersi conto di ciò che lo commuove e lo attrae, di definire la natura e l'essenza e le ragioni ultime di ciò che ammira.

Egli non osa alzare il velo d' Iside e dinanzi alla bellezza raggiante di un capolavoro, se ne sta ammirato e quasi devoto, compreso di sacro terrore.

E ben si capisce. Perchè per essere un buon critico estetico, cioè per valutare, oltre gusto squisito, sensibilità e facoltà di artista, occorre, come diceva il De Sanctis, *genio filosofico* e una sana e chiara teoria dell'arte e più che mai *penetrazione intellettuale*, capace di cogliere i tratti più salienti e più significativi d'un'opera d'arte (1), cose tutte che mancarono al Carducci.

Mente speculativa e profonda, cultura filosofica non ebbe, ed anche le teorie dell'arte non sempre intese e svolse, come abbiamo mostrato, con sufficiente chiarezza e organicità. Ebbe più fantasia che pensiero, più gusto che penetrazione estetica, più istinto di metodo che autocoscienza critica riflessa. Sì che talvolta fu veramente pratico ed esperto critico d'arte, ma senza averne la coscienza astratta e teorica; giudicò bene senza trovar la ragione delle proprie impressioni; e di rado seppe sviscerare l' intima essenza dell'opere che esaminò.

Gli mancava infatti, come esteta, ogni criterio direttivo.

Poichè quei postulati generali che troviamo nell'opera sua, non costituiscono un tutto organico, un

(1) CROCE, *La Critica Letteraria*, 29.

sistema di idee ben ragionate e chiaramente dedotte; e nemmeno un patrimonio personale, ma osservazioni spicciole, prese a prestito, che non potevan costituire efficace strumento d'investigazione.

Era naturale perciò, che, compiuta la sua ricostruzione storico-erudita, altro non sapesse più fare. Che se si prova a penetrare più addentro, gli avviene spesso di scambiare i caratteri esteriori letterari umanistici per l'intima vita dell'opera stessa. Così parlando delle *Stanze per la Giostra* del Poliziano, vi dirà che tengono del *rozzo e del vigoroso, del morbido e dell'aggraziato*, sdrucciolando quasi nel rettoricismo accademico dei vecchi classicisti del secolo XVIII e del principio del XIX.

Analogamente, trattando del *Giorno* di Giuseppe Parini, s'intratterrà più a gustarne il sapore, a suggerne il miele letterario (cosa che fa a perfezione) che a sviscerarne il significato e investigarne i segreti.

Egli vi dirà: notate questo termine come è proprio, com'è ben rinnovato, ardito, espressivo: questo verso com'è solenne, musicale, com'è plastico questo atteggiamento; notate come offendon l'orecchio questi tronchi nasalmente reboanti; belle queste inversioni latineggianti, questa interposizione come riesce efficace: *non son mica stenti di inezie laboriose* e così via. Il settimo capitolo del *Parini Maggiore* è appunto dedicato alla: *elocuzione e verseggiatura del* «*Giorno*».

Ma tutto questo, se costituisce una prova della sua sensibilità e del suo gusto, non caratterizza, come è evidente, l'essenza dell'opera pariniana e l'intimo suo significato. Per conto suo il Carducci non sa che girarle attorno, senza però mai riuscire ad afferrarla e impadronirsene. Rifattane la genesi, ne esamina i precedenti, fa sagge disquisizioni sulla natura della satira pariniana e la paragona con quella dei latini, francesi, inglesi, con le satire del Lucchesini e del Settano, la

mette in relazione con la didascalica del '700, paragona giustamente il verso pariniano con quello del Martelli, ma quando vuole caratterizzarne l'essenza, bisogna che ricorra al giudizio altrui, alla valutazione di Fr. De Sanctis, come via via s'era valso anche dei giudizi particolari del Settembrini, Giordani, Ugoni, De Coureil, Cantù etc.

La qual cosa non gli avvenne solo pel Parini. Ma sempre quand' Egli vuol definire e valutare, fu costretto a ricorrer ai giudizi altrui, di premunirsi, come fu osservato, della saggezza e del consiglio dei predecessori, per fermarsi poi di solito ad essi (1).

Parlando ad esempio di Heine e della sua posizione rispetto al romanticismo, non fa che prendere a prestito e tradurre le immaginose e colorite pagine di Eduardo Schuré dalla *Histoire du Lied ;* e trattando della *Risurrezione* del Manzoni (*Op.*, X, 221), pronuncia il giudizio per bocca del Tommaseo ; pel Rossetti per bocca del Settembrini (X, 240-241), pel Mazza (2) per bocca del Foscolo, e così via al Monti, al Leopardi, al Botta al Foscolo e persino al Cantù ricorre spesso, a domandar prestiti di idee e di giudizi.

Questo fatto non può naturalmente non diminuire la sua originalità di critico. E forse più di quello che comunemente si creda, quando con accurato studio di raffronti si mettesse in rilievo tutto ciò che egli deve altrui.

Si avrebbe occasione allora di costatare anche un fatto curioso ; come cioè, specialmente all'opera del critico napoletano che pur trattò con certa burbanza e affet-

(1) Così parlando delle forme e degli spiriti della poesia leopardiana si perde dietro all'*acedia* o *accidia* e alla melanconia sulla tradizione e dietro alle *minute* delle carte del Poeta più che addentrarsi nell'analisi dell'opera sua.

(2) La lirica della 2ª metà del sec. XVIII. *Opere*, volume XIX, 97-187.

tazione di disdegno, debba gran parte dei suoi tesori e molte delle sue valutazioni. Io mi limiterò solo ad alcuni accenni. Considerate ad esempio il ritratto psicologico ch' Egli fa del Tasso ; — come c'era nel suo spirito duplicità e ondeggiamento tra sensualismo ed idealismo, tra il misticismo e l'arte, ch' Egli era uno scolastico del sec. XIII smarrito in mezzo al Rinascimento etc., e non vi troverete altro che un laborioso ampliamento di quell'abbozzo che con più chiarezza ne aveva fatto il De Sanctis. « Il Tasso era un sincero credente ed era insieme fantastico, cavalleresco, sentimentale. Penetrato ed imbevuto di tutti gli elementi della cultura italiana. Pugnavano in lui due uomini : il pagano ed il cattolico, l'Ariosto ed il Concilio di Trento » (1).

E a conclusioni simili a quelle del Napoletano il Poeta arriva pur attraverso dissensi e confutazioni e restrizioni, discorrendo del carattere generale di quel *portento d'arte riflessa* ch' è l'*Aminta* (2).

Anche sulla duplicità o meglio molteplicità del carattere e dell'arte heiniana c' è una pagina del De Sanctis (3) che riassorbe quasi tutte le considerazioni e le osservazioni di *Conversazioni Heiniane* (cfr. *Op.*, X). Analoghe anche le concezioni riguardo al carattere generale del cinquecento. Il Carducci (*Op.* I, 170) disse *che*

(1) *Storia della Letteratura ital.*, II, 165.

(2) Cfr. CARDUCCI, *Opere*, vol. XV 349 e DE SANCTIS, *Storia della Letter. ital.* II 191 segg.

(3) Merita il conto riportarla : così è caratterizzato il continuo voltar di prospettiva, d'umore e d'intonazione della musa Heiniana : « Beffarsi di tutte le regole e di tutti i canoni della ragione, fare e disfare, dire e disdire, ridere e piangere con la stessa leggerezza, prendere a poca distanza tutti i tòni, dell'uomo e del fanciullo, del maestro e dello scolaro; cangiare, in una sola pagina, cento abiti, fare di un periodo una babilonia e un laberinto, sicchè tu lo guardi colla bocca aperta e non sai se fa da senno o da scherzo, se è savio o matto, se è maligno o sciocco, etc. ».

poetico veramente non fu, ma fu artistico, ed il napoletano: «il cinquecento ebbe l'ideale della forma studiata come forma, indifferente il contenuto» (1).

Anche l'*Orlando* è un mondo vuoto di motivi religiosi, patriottici, morali, un mondo puro dell'arte il cui obiettivo è di realizzare nel campo dell'immaginazione l'ideale della forma (2).

E cos'altro di nuovo e di diverso aggiunge il nostro critico, osservando che l'Ariosto tra i poeti italiani fu quello che più fece ciò che i moderni dicono *arte per arte?* (3).

Ed anche nel più ampio studio sul Poeta (4), se pur dissente dall'opinione desanctisiana, che in Italia al tempo dell'Ariosto non ci fosse un serio sentimento cavalleresco, ne riprende poi le idee fondamentali su alcuni caratteri del poema; che la originalità non vien diminuita dalle numerose fonti e derivazioni, e sulla sua organicità e coerenza fantastica ed artistica.

Il Carducci si ferma a combattere il pregiudizio del *volgo dei letterati* e *dei critici dozzinali* che l'Ariosto sia una fantasia sbrigliata e smemorata, affermando ch'ebbe invece, come i poeti della famiglia greco-latina, un senso dell'ordine e della proporzione, un senso della finalità artistica mirabilmente sereno e raziocinativo, ma non fa che ripetere quello che aveva già osservato, additandone anche le ragioni ultime, il critico napoletano nella sua *Storia della letteratura* (5).

Anche il parallelo tra l'Ariosto e l'Alighieri trova

(1) *Storia delle Letter. ital.* II 426.
(2) *Storia della Letteratura ital.* II 428.
(3) Cfr. *Op.*, I, 176-179, 295-297.
(4) *Op.* XV, pag. 295 e segg.
(5) *St. della lett. ital.*, II, pagg. 21-22: «Il disordine qui è ordine, la varietà è unità. — Come l'unità del mondo nella sua infinita varietà è nel suo spirito e nelle sue leggi, così l'unità di questa vasta rappresentazione è nello spirito e nelle leggi del mondo cavalleresco».

riscontro nel De Sanctis (1). Ludovico e Dante, posti tra due secoli, preannunziati da astri minori, furon la sintesi in cui si compì e si chiuse il tempo loro. In Dante finisce il medioevo, in Ludovico il Rinascimento.

Quello che il Nostro vi aggiunge sono particolari insignificanti, materiali analogie e corrispondenze negli anni delle pubblicazioni dell'opere loro (2) etc.

E passiamo ad un altro grande del 500: Niccolò Machiavelli. Il De Sanctis in una sua conferenza del 1869 aveva mostrato come l'autore del *Principe* si presenti alla posterità appunto come la negazione del medioevo e l'affermazione dei tempi moderni (3).

Gli stessi son press'a poco i concetti del Carducci quando afferma che il Machiavelli, stritolando il mondo eroico e il mondo sacro, spazzando via il mondo artisticamente fittizio del Rinascimento, prepara la rivoluzione.

E analogie possiam trovare nella valutazione della riforma tentata dal Savonarola. Come Machiavelli è, si può dire, il primo degli uomini moderni, Savonarola, pel De Sanctis è l'ultimo degli uomini del medioevo e segna il trapasso tra questo e il Rinascimento.

Fra' Girolamo, Egli dice, nel suo eccesso di fede, credè di poter guarire con giaculatorie il secolo corrotto, ma invano; chè la riforma non poteva attecchire, quando la corruzione era divenuta generale ed infiltrata nell' intime radici della società.

Ora le stesse osservazioni vedansi qua e là nello: *Svolgimento della letteratura nazionale* (4).

(1) Cfr. *Storia della letter. ital.*, vol. II, 16.

(2) Cfr. *Op.*, XV, 316-18: «La commedia pensata e lavorata per tutti i primi anni del sec. XIV fu finita nel 1321; fu finito nel 1516, corretto nel '21, riformato nel '32 il *Furioso*; i *Promessi Sposi*, finiti nel 1825, furon corretti nel '40».

(3) Cfr. De Sanctis, *Scritti vari inediti o rari*, a cura di B. Croce, vol. II, pag. 8.

(4) Notisi che la conferenza del De Sanctis è del 1869 ed i saggi carducciani sullo svolgimento della letteratura nazionale, vanno dal 1868 al 1871.

Anche simili sono i giudizi sul Metastasio: ch'esso compie cioè l'idealismo arcadico, che la plastica della parola si è lisa e cede alla plastica dei suoni, che l'antica arte muore cantando come gli eroi del suo poema.... etc.

Del Parini, il Carducci sentenziò che *restaurò in sè l'uomo:* ed il critico napoletano, quasi con le stesse parole aveva detto: nel Parini non c'è il puro letterato chiuso, nella forma, indifferente al contenuto; *è l'artista* e l'uomo nella sua integrità che esprime tutto sè stesso. *Base del poeta è l'uomo* (1).

Parimenti nella *Storia della Letteratura* (2) potremmo quasi ritrovare i giudizi carducciani sulla tragedia dell'Alfieri: ch'essa è la tragedia francese scarnificata, che in essa l'autore infuse lo spirito del *Contratto sociale* e con le unità di tempo e di luogo bandì la rivoluzione e via dicendo.

Ancora: a proposito degli *Inni Sacri,* il Nostro giustamente osservava che gli accenni agli affetti della famiglia e ai segreti matrimoniali sono delicatissimi e realissimi, verecondi ed arditi, che il Manzoni non è un *cristiano rattrappito* e sposa al Vangelo la filosofia umanitaria del secolo XVIII, ma in queste osservazioni è facile riconoscer l'eco di quelle già fatte da Fr. De Sanctis (3).

La base ideale degli *Inni,* Egli aveva detto, è sostanzialmente *democratica,* è l'idea del secolo battezzata sotto il nome di idea cristiana. È la famosa triade vangelizzata: il cristianesimo ricondotto alle sue idealità e penetrato dallo spirito moderno. Il Manzoni non riceve il soprannaturale con raccoglimento e semplicità di credente. Non è più un credo, è un motivo artistico; si direbbe ch'Egli non si attenti di presentare

(1) *St. Lett. ital.,* II, 329.
(2) *St. d. Lett.,* 409.
(3) *St. della Lett.,* II, 436-7.

e disusate immagini se non pomposamente decorate. Non gli *basta che siano sante, vuole che siano belle.*

Anche sul romanticismo molte delle idee carducciane (e sono per avventura le più giuste e imparziali) han riscontro con quelle che con la solita lucidità e vigore di sintesi aveva espresso nella *Letteratura del secolo XIX* il critico napoletano.

Infine ad alcune pagine sue ricorra chi vuol vedere quasi tutta la orditura critica della conferenza carducciana sul Boccaccio (1).

Ma questi riscontri che siamo venuti facendo pel De Sanctis si potrebbero estendere ad altri. Poichè anche dai minori il Nostro riprese osservazioni, giudizi, sintesi, descrizioni etc. Anzi talvolta non fa che ripetere quasi i *luoghi comuni della critica letteraria.* Per esempio il giudizio sul carattere dei *Promessi Sposi* che l'elemento religioso raffreddò lo spirito estetico non è che l'osservazione che avevan fatta già il Guerrazzi, il Mazzini, ed altri.

Si potrebbe osservare che la coincidenza può dipendere dal fatto ch'essendo questi giudizi fondamentalmente veri, dovevano necessariamente ricorrere ogni volta che si trattasse degli stessi argomenti : ma considerando che il Carducci fu uomo di libri, e tanto si nutrì del pensiero altrui, e infine che tali opinioni ricompaiono in Lui quasi nella stessa forma dei predecessori, non è irragionevole e pedantesca l'ipotesi della derivazione, se pure inconscia.

Ma c'è poi un'altra considerazione più convincente. Ed è questa : che se Egli si valse di altri anche quando poteva e doveva far da sè (nell'ispirazione cioè di poeta), era naturale che all'aiuto altrui ricorresse là dove minori forze egli possedeva per conto suo, come filosofo e speculatore e dove una ampia informazione delle opinioni altrui si impone come un dovere.

(1) Cfr. per ciò B Croce, *La Critica*, 20 marzo 1911, p. 90-99.

Del resto la sua insufficienza di penetrazione estetica e d'indagine filosofica trapela da ogni parte nell'opera sua.

Prendiamo, ad esempio, il suo studio sull'*Orlando Innamorato*. Egli sente di dovere ammirarlo e tuttavia riconosce che non è una grand'opera d'arte, ondeggiando così in un sentimento confuso prodotto da impressioni contradittorie di cui non riesce a cogliere la ragione essenziale.

Nell'apprezzamento estetico adunque e nell'ulteriori ricerche che pur concernono il lavoro del critico e dello storico, è il punto debole dell'opera critica carducciana, com' è quello il fulcro dell'opera del Napoletano.

Egli compensa, è vero, questa sua deficienza con le sue facoltà di artista, sostituendo quasi alla *valutazione* il *vagheggiamento* estetico; ma tuttavia noi non possiamo riconoscere la validità di veri e propri giudizi critici a certe sue pagine di bella e colorita poesia. Invece di giudicare infatti e meditare, Egli si abbandona al suo estro, e l'opera presa in esame passa quasi in sottordine o per lo meno non diventa che il soggetto di una nuova poesia. Ad esempio, parlando del Prati, la sua fantasia sarà subito colpita a volo dalla immagine con cui l'aveva caratterizzata il Manzoni: *erba e fiori* ed ecco cogliere l'occasione per tesservi altre immagini ed altri paragoni, dimenticando così ogni indagine sull'opera del Poeta di Dasindo. Tutto questo, s'intende, dà all'ulteriore sua produzione critico-letteraria un carattere spiccatamente artistico ed un valore di documento d'arte piuttosto unico che raro, ma ne costituisce l'inferiorità e la manchevolezza come documento del pensiero.

***

Ma anche in quella che dicesi la *storia* dell'opera d'arte, ch'è, come notammo, il forte della critica carducciana, c' è qualcosa che va messo in rilievo.

E che costituisce se non un difetto, nel senso di manchevolezza, un' irregolarità e una disarmonia nel suo insieme.

È innegabile che, per quanto scrupolo e coscienza storica uno abbia, le ricostruzioni del Carducci appaiono come qualcosa di troppo e di sproporzionato rispetto all'altre ricerche.

Benchè Egli teoricamente considerasse il dato erudito come mezzo e non come fine, in pratica la sua innata scrupolosità lo condusse ad una sopravalutazione del particolare storico-letterario, così come ad una implicita svalutazione d'esso, condusse il De Sanctis, la sua educazione ed il suo temperamento filosofico, oltre all' innata disposizione mentale alla sintesi. Del De Sanctis fu detto, che nella congerie bruta dei fatti, mirava con *occhio aquilino,* cogliendo solo i tratti salienti ed essenziali.

Si potrebbe osservare che la veduta dell'aquila, se coglie le cose nel loro aspetto d' insieme, per la stessa altezza, da cui le mira, non le vede nella loro piena realtà. Ed al De Sanctis invero accadde per quanto attento ed acuto, di non vedere particolari che, pur nel loro complesso, acquistano importanza tutt' altro che secondaria e trascurabile. Ma ben più gravi furon le conseguenze dell'osservazione quasi « *microscopica* » del Carducci, per cui particolari minimi o secondari assunsero un' importanza tale da intralciare e quasi nascondere le trattazione critica.

Sì che è giusta in fondo l'accusa rivoltagli dai contemporanei e, tra questi, dal Bonghi (1), « di non distinguer sempre tra il fatto che ha un qualsiasi valore storico e quello che non ne ha punto e di consumarsi in particolari troppo minuti che non illuminano nè giovano ».

È vero infatti che talvolta l'erudizione storica e filologica, lo studio dell'ambiente, delle varie forme metriche, dei vari generi di poesia sembra prevalere sul-

(1) *Cultura,* anno II, 29.

l'insieme dell'indagine e quasi soffocare la figura dell'autore preso in esame (1).

E noi vediamo il Poliziano smarrirsi in quell'ampio studio sul Rinascimento, l'Ariosto perdersi tra i varî poeti latineggianti alla corte di Ferrara e il *Parini minore* tra gli accademici dell'Arcadia e dei Trasformati.

E chi non trova poi nell'affermazione che senza gli studî di metrica si potrà fare della rettorica, ma non della critica e non si potrà mai intendere lo svolgimento organico e lo spirito della lirica (XIII, 202) chi non trova, dico, lo spirito dell'erudito e del filologo portato fino all'esagerazione?

E di metrica trattò spessissimo e ampiamente: dell'endecasillabo, del decasillabo, del settenario, del verso d'arte maggiore; ma se queste trattazioni, specie come le faceva Lui, hanno un valore di per sè stesse per la storia generale della metrica, è chiaro che non posson costituire se non un mezzo secondario per intendere i caratteri e le ragioni di un'opera d'arte.

Lo stesso dicasi delle lunghe dissertazioni sullo svolgimento delle varie forme d'arte o «*generi*».

Chi non vede, ad esempio, che tutta la esposizione storico-genetica a proposito dell'*Aminta*, della poesia bucolica, da Teocrito al Sanazzaro, pur recando un preziosissimo contributo alla storia del *genere*, poco o nulla serve a fare intendere la concezione particolare del dramma pastorale del Tasso? E a chi non sembra soverchia, per la comprensione della poesia pariniana, la minuta analisi dei vari tentativi poetici de' *Trasformati*: del Tanzi, del Passeroni, del

(1) Ad. es. nello studio dell'ARIOSTO (vol. XV) 260 pag. son dedicate alla gioventù del poeta e alla poesia latina a Ferrara e 60 all'*Orlando* e di queste 30 riguardan lo sviluppo dell'Epopea, dalla *Chanson de Roland* all'*Entrée en Espagne*. Così nello studio sul PARINI ben 294 pag. sono impiegate nella *storia* del «Giorno»!

Balestrieri e la lunga e particolareggiata esposizione delle *Raccolte per nozze?*

Tutte questi studi, è vero, son fatti con cognizione profondissima, con vastissima erudizione, con esatta estimazione, diligenza, precisione, ma sembran piuttosto lavori a sè, che ricerche convergenti all'opera presa in esame, direttamente come a un miluogo ideale, o come sangue al cuore.

Nella critica carducciana si ha spesso un vastissimo piano di erudizione a cui per semplice giustapposizione l'opera d'arte si unisce: non troviamo cioè l'intima connessione e subordinazione del particolare all'idea centrale del lavoro preso in esame. Quelle scorrerie attraverso la storia e i generi letterari, etc. quei raffronti con altri tempi ed altre letterature giovano meno all'illustrazione dell'opera di quello che distraggano da essa.

Tutto questo naturalmente agisce, nell'opera sua critica, come elemento discentratore, e fa sì che essa non presenti quei caratteri di compatta unità e coordizione delle varie parti che ammiriamo, ad esempio, in un *Portrait* del Sainte-Beuve o in un *Saggio* del De Sanctis. In cui veramente vediamo l'opera d'arte o la personalità dell'autore, sapientemente ricostruita, staccarsi col dovuto rilievo e talvolta giganteggiare sul compatto e ben cementato piedistallo della storia.

Ma un altro fatto che turba l'organicità e l'unità della critica carducciana, sono le frequenti infiltrazioni polemiche che vi si intrudono. Prendiamo, ad esempio, nel Vol. XV delle *Opere*, gli studi su l'Ariosto e Torquato Tasso. Studiata per ben 270 pagine la gioventù del Poeta e la poesia latina a Ferrara, accennato allo sviluppo dell'epopea, l'autore si mette a confutare l'opinione del De Sanctis sul sentimento cavalleresco, e poi l'opinione errata sulla smemorataggine e sulla disorganicità della fantasia del Poeta e via dicendo. In questa

maniera all'*Orlando* restano solo 30 pagine di cui alcune non son che la descrizione o sunto del poema, estratta dalla vita dell'Ariosto di Antonio Panizzi (298-304).

Analogamente, nello studio sul Tasso, molta parte si perde nella confutazione di alcuni giudizi del De Sanctis e del Settembrini e nello studio pariniano lungamente contradice allo Zumbini e allo Zanella la pretesa somiglianza tra il *Giorno* ed il *The Rape of the Lock* del Pope.

Talvolta il saggio si converte anzi in vero e proprio dibattito. Tale quello su Dante, Petrarca e Boccaccio, speso gran parte nella difesa del Petrarca dall'accuse del Foscolo e del Cantù, d'esser stato invidioso della gloria dell'Alighieri, ed un saggio sul Leopardi ch'è quasi una requisitoria contro il De Sanctis e il Cesareo circa il patriottismo della *Canzone all' Italia.* Notisi che il napoletano non fu, come altri critici estetici puri, un declamatore contro la poesia politica e tanto meno mirò a deprezzare l'elemento patriottico nell'arte. Noti sono i suoi sentimenti personali ed il carattere eminentemente nazionale e patriottico della sua opera, e com'egli rimbeccasse il Gervinus che condannava nell'Alfieri il classicismo politico: tuttavia il Carducci che riguardo all' amor patrio aveva una vera fobia, quando il De Sanctis rilevava, a proposito della *Canzone all' Italia*, l'aspetto letterario di forme consuete e convenzionali, s'indignò come s'egli mirasse, nientedimeno, che a sradicare l'amor di patria dal cuore della gioventù (*Op.* XVI, 189). Ma era che pel Carducci la patria rappresentava uno di quegli ideali intorno ai quali non poteva ammetter nemmeno le più miti riserve, le più innocenti discussioni; di quegli idoli, cui arrivò, come vedremo, talvolta a sacrificare persino la sua imparzialità di storico e la sua serenità di critico. Ed altre infiltrazioni polemiche infine troviamo negli studi sul Manzoni in cui lungamente con-

tende allo Zumbini la popolarità dei *Promessi Sposi*, in quelli sull'Ariosto in cui confuta il Quinet, il Gioberti, il Voltaire che vedon nell'*Orlando* la satira della cavalleria e del medioevo, in quella sul Boccaccio in cui difende il *Decamerone* dell'accuse solite di immoralità e dalle censure letterarie del Foscolo e del Bonghi.

Ora, tutte queste polemiche come sono la conseguenza del suo temperamento umanistico-erudito professorale, e insieme del suo sentimento artistico, (Egli si affaccia alla contemplazione dell'opera d'arte non *tabula rasa* — ma con ideali da rivendicare, idoli, come vedremo, da adorare) tutte queste polemiche, ripeto, dànno un carattere simpatico, eminentemente personale a tutta la sua opera critica. Infondendo movimento, varietà, passione e calore alla fredda e rigida dissertazione. Sì che in esse troviamo pagine, per vivacità, brio, colore, degne di stare in una antologia delle sue prose, ma è innegabile che turbino l'unità e l'organicità della vera e propria ricerca storico-letteraria.

Infine non indegna d' esser rilevata è un' ultima conseguenza dell'eccesso di erudizione e dell'eccessivo amore del Carducci pel particolare letterario, per la parola in sè, il verso in sè, staccato dal contenuto e a sè considerato.

Ed è il carattere direi, verbalistico specie in alcuni lavori giovanili, che lo trasse sul pendio quasi della vecchia critica rettorica.

Troppo a lungo a me pare s' indugi a considerar l'espressione, la tecnica delle varie opere, le eleganze stilistiche, la lingua, il verso etc. (1).

Questa non è davvero, specie come la fa Lui, la cri-

(1) Cfr. ad es. gli studî sul PRATI e sul MONTI, *Op.*, III, 412, e l'ultima parte dello studio sul PARINI (cap. VII) tutto dedicato a considerazioni stilistiche, filologiche etc.

tica degli « *scrutinaparole* »; pure quest' importanza eccessiva data alla considerazione filologico-grammaticale, lo condusse a considerare talvolta la parola più che lo spirito, ad astrarre l'espressione e la tecnica dal significato più profondo dell'opera d'arte e a falsarne quindi la considerazione critica complessiva.

Così egli arrivò a dire che il *Rinaldo* ha ragione di fama per l'amenità della verseggiatura, che l'*Alamanna* di Anton Francesco Oliviero non è riuscita, per aver trattato materia recente e straniera e per essere esposta in versi sciolti che hanno il male di non poter esser cantati (1), e troverà nella *Giostra* del Poliziano del rozzo e del vigoroso, del morbido e dell'aggraziato e poi: ch'essa non ha l'altissima perfezione delle *Georgiche* e nemmeno quella dell'*Aminta* e via dicendo.

Osservazioni tutte, come si vede, degne della *critica dei pregi* e insieme di quella falsa critica a paralleli, della quale giustamente il De Sanctis aveva rilevato il carattere generico e l'assurde conseguenze (2).

Vero è che questo gli accade solo in lavori giovanili. Anche di poi troveremo *paralleli letterari*, ma d'altra guisa e con altri intenti.

Talvolta infatti, mediante numerosi confronti e progressive eliminazioni, cerca scoprire i tratti comuni di un gruppo di opere, di tutta una scuola, di un secolo e insieme i caratteri distintivi e particolari dell'opera presa in esame.

E allora il parallelismo non è più pedestre vezzo rettorico, ma contribuisce e assurge alla dignità di metodo; quel *metodo comparativo* già proclamato tra i nostri dal Foscolo, e che assunse poi tanta importanza nella

(1) Cfr. *Opere*, XV, 325-330.

(2) Cfr. De Sanctis, *Saggi critici*, 444: « Io odio la critica a *paralleli*, perch'ella resta sulle generali e ti mena a conseguenze assurde.... Essa fa l'effetto della antitesi: ti colpisce, ti alletta, ma non tardi a scoprirvi sotto il vacuo e il falso ». *Saggi*, 32.

critica sistematrice e classificatrice del Taine (1) e in parte del Sainte-Beuve (2).

Logico adunque il confronto tra la *Vita Rustica* del Parini (*Op.* XIII, 135) e quella del Pompei, e una prosa del Gozzi e un'altra di Giorgio Gradenigo podestà del Friuli e con profitto d'analisi può Egli paragonare la satira pariniana con quella dei latini, francesi, tedeschi, inglesi, etc.

Minore importanza hanno invece altri paralleli generici ora di opere tra loro: l'*Orlando* e *l' Eneide*, ora di autori: Dante e Lutero, Dante e Ariosto, Rousseau e Petrarca, Ariosto e Manzoni (IV, 318), Erasmo e Voltaire.

Questi che siam venuti esponendo sono i più notevoli caratteri della critica del Carducci astrattamente considerata: nei suoi metodi, nei suoi fini, nei suoi principî.

Bisogna vederne ora i caratteri concreti e particolari; l'esplicazione cioè della sua funzione, in rapporto all'oggetto delle sue ricerche.

Principale merito di ogni critico, oltre la giustezza dei principî generali che lo ispirano e la solida e ragionata organicità dei metodi che lo dirigono, è l'assoluta imparzialità e serenità di giudizio.

Dote che si può anche acquistare, che ci si può imporre cioè a *priori* come un dovere, ma per la quale occorre anche un temperamento speciale ed una speciale *forma mentis*.

(1) Cfr. *Philosophie de l'art*, 23. Benchè il TAINE guardi talvolta più al tipo che all' individuo cfr. anche *Notes sur l'Angleterre*, Paris, Hachette, 1883, sept. édit., pag. 51.

(2) Così il SAINTE BEUVE si considerava come un: *naturaliste des esprits* e voleva costituire *l'histoire naturelle littéraire*.

Si possono avere infatti giusti principii estetici generali e nondimeno valutar male, per effetto delle proprie passioni, delle proprie simpatie, del proprio carattere.

Certo, d'altra parte, è impossibile considerare il critico come un'astrazione pura, quasi concetto e non persona; egli è un uomo, un cittadino, un artista, ed è inevitabile quindi che imprima il suggello di sè nell'opera sua, e che questa, dai suoi ideali, sentimenti etc., riceva speciale carattere e speciale colorito.

Ma non bisogna confondere l' imparzialità con l' indifferenza. Il critico letterario, come tale, in funzione di giudice ideale, dev'essere come lo storico: *imparziale*; ma non è detto con ciò ch'egli debba essere *indifferente*. Esser imparziale in letteratura è semplicemente quello che in morale *l'esser giusto*: «*dare a ciascuno il suo*» valutare ed esaminare cioè un'opera, un autore, un secolo per quel che è in sè stesso, come uno scienziato un animale, un botanico, una pianta, un fiore. Ma ciò non implica naturalmente poi ch'egli non abbia le sue predilezioni e i suoi autori preferiti; come non diminuisce l'oggettività scientifica del botanico, ad esempio, dopo aver apposto il suo cartellino ad ogni pianta, erba o fiore, di preferire un mazzo di rose ad un mazzo di rosolacci o di papaveri.

Così, ad esempio, la critica del De Sanctis è imparziale, ma non indifferente.

È noto, come essa, in un tempo di servitù politica, risvegliando le grandi memorie nostrane e difendendo, come già prima il Gioberti, il Tommaseo, il Balbo, il Tenca, i nostri grandi, es. l'Alfieri, dalle accuse degli stranieri (Schlegel, Villemain, Gervinus, Janin, Veuillot) fu opera essenzialmente civile, nazionale, ispirata al più nobile amor patrio; purtuttavia la critica del De Sanctis è anche la più giusta e la più imparziale (anche quando parla di stranieri) che mai abbia avuto l' Italia.

Non è parzialità quindi se la critica prende uno speciale atteggiamento e uno speciale carattere dalle idealità dello scrittore: tutto sta a vedere che queste non influiscan poi direttamente nelle sue valutazioni. L'*imparzialità* insomma consiste nel non porre nella considerazione dell'opera d'arte altri punti di riferimento se non quei principi che posson esplicarla e illuminarla; per il resto poi padrone il critico di avere i suoi amori, i suoi odi e i suoi disprezzi. Ed ora è da vedere se e in che misura questo avviene pel Carducci. Gli elementi perturbatori adunque di ogni opera critica posson esser di *genere intellettuale o teorico* (errore, ignoranza, pregiudizi generali, schematismo) e *di genere psicologico morale* (temperamento e carattere, passioni, ideali civili, politici, religiosi etc.).

Riguardo ai primi dobbiamo riconoscere che ben poca efficacia ebbero sull'opera critica del Carducci. Poichè quelle affermazioni erronee, quei fraintendimenti di principî, quelle contradizioni che abbiamo rilevato, non rappresentano già i postulati e le premesse dell'opera sua, la misura e i criteri costanti dei suoi giudizi, ma bensì affermazioni incidentali, senza quasi nessun addentellato con l'opera letteraria che si svolge, per conto suo, sulle solide basi del buon gusto, della cultura storica e della filologia.

L'opera sua è piuttosto revisione storica che valutazione, a base piuttosto di erudizione, di storia e di poesia che di estetica e di filosofia.

Ma vediamo se fu perturbata da altri elementi.

Tra le cause d'ordine etico che posson fuorviare il critico ce ne sono alcune che sono da escludere subito, per il Nostro; come sarebbe la malafede, consistente nel dissimulare l'importanza dei fatti, nel travisarne il valore; l'insincerità, i secondi fini, l'invidia e il livore; il Carducci è un galantuomo, sincero, generoso, liberale.

Per le altre cause invece, più o meno, è da ricercare

la palese e nascosta influenza, e vedere quali svalutazioni o sopravalutazioni ne derivarono.

Fu detto che il Poeta era troppo artista e troppo appassionato cittadino per essere storico e critico imparziale.

Ora io non trovo che l'essere un grande artista noccia al critico; chè se a questo occorron facoltà creatrici, un critico-poeta si trova anzi in una condizione privilegiata; e se è vero che la prevalenza del senso artistico portò in alcuni ingegni deficienza o mancanza di senso critico (es. V. Hugo, Tolstoi, grandi artisti e critici mediocri) ci sono anche grandi poeti e grandi critici insieme (Goethe, Schiller, Heine, Wilde, Carlyle e tra i nostri Foscolo, Monti, Leopardi, Manzoni, Tommaseo, etc.). Sicchè non è vero in senso assoluto che il *genio critico sia il rovescio del genio poetico*. Quello che c'è di vero nell'osservazione è questo e vale non solo per il Carducci, ed è cioè che ad un artista, (siccome ha idee proprie da far valere e da sostenere, tendenze da combattere) essere imparziale è più difficile che ad altri. Certo è che avendo ognuno idee proprie nel cervello, il perfetto critico nell'assoluta imparzialità e indifferenza è un'astrazione assurda, ma voglio dire che il poeta, il creatore, avvicinandosi all'opere altrui ci si avvicina quasi come persona interessata, e può assumer quindi più facilmente un atteggiamento troppo restrittivo ed esclusivo.

Come accadde al Carducci, nel quale si assommavan le passioni violente dell'uomo e del cittadino: ideali politici, civili, religiosi, all'impulsività di un carattere quasi istintivo,

Resta a determinare quando queste condizioni soggettive si limitarono a determinare predilezioni, amori, avversioni senza turbare d'altra parte l'obiettività dell'indagine e quando arrivarono ad offuscargli l'animo e la mente fino all'errore e alla svalutazione o al fraintendimento.

A giudicare così in complesso, senza scendere a particolari, l'opera sua, anche a confronto della critica che s'era avuta prima, non fa l'effetto di critica settaria, parziale e poliziotta. Tutt' al più, possiam dire che i suoi ideali e le sue predilezioni di artista, provocarono in Lui una specie di dramma movimentato di avvicinamenti e di repulsioni, d'entusiasmi, d'ire e di rabbuffi, un orientamento passionale e se volete poco sereno, ma che ha però infine, gira e rigira, per resultante un'adeguata comprensione dell'opere prese in esame.

E questo dramma, questa posizione irrequieta come d'uomo che cerchi di adattarsi per dovere d'ufficio ad un posto che talvolta sente non addirsi alla sua natura, costituisce l'attrattiva e quasi la caratteristica poetica dell'opera critica carducciana.

Mentre nell'opera del De Sanctis trovi uno spirito calmo e sereno, una mente sicura e tranquilla, sempre uguale a sè stessa, uno scienziato che esamina con obiettività assoluta, qui trovi un'anima irrequieta che ora si accende ora si adira (donde tante venature polemiche) ora loda, ora disprezza, per arrivar però in fondo a calmarsi ed a rasserenarsi.

Questo, ripeto, a giudicare complessivamente. Volendo però scendere ai particolari, si può scorgere come, non di rado il suo giudizio sia sotto l' impulso dei suoi ideali e dei suoi sentimenti e come egli, volta per volta sia trascorso ad errori ed esagerazioni.

Vero è che poi magari, in altro momento, tornando su la stessa cosa, si correggerà, attenuerà, modificherà, ma ciò non vieta che il giudizio pronunziato lì per lì, e staccato dal contesto generale, possa apparire ingiusto e parziale.

Donde avviene che se dallo studio dei molti volumi di critica carducciana non portiamo via errori e pregiudizi etc., possiamo però qua e là trovare esagerazioni, fraintendimenti e svalutazioni etc. dovute all' impulsi-

vità della natura dello scrittore dominata talora e sopraffatta dall' impeto di violente passioni.

Naturalmente siccome questi ideali politici, religiosi, morali, letterari, influiron nell'animo suo, quasi a sua insaputa, dobbiamo riconoscere che escono dalla sua personale responsabilità morale, nè rappresentan vere e proprie violazioni delle leggi di giustizia; tanto più che non ne derivaron conseguenze molto gravi, ma è da tenerne conto in ogni modo, chi voglia intendere i caratteri, l' importanza e il valore dell'opera sua.

Si osservino i giudizi sul romanticismo, sull'opera del Leopardi, del Manzoni, sul Medioevo, sul Rinascimento, l'arte cristiana etc. e vi si troverà facilmente l' impronta del suo temperamento, della sua educazione, dei suoi gusti etc., che si sono interposti come schermo tra la sua mente e l'opera d'arte.

E, cominciando per ordine, le valutazioni, che furon maggiormente improntate di questa soggettività sono quelle sul romanticismo.

Tralascio i giudizi dati da giovane nella *Giunta alla Derrata*, nella *Diceria* e nelle *Lettere* e quelli delle *Poesie* che son più polemica che critica, ma anche i saggi scritti ulteriormente col deliberato proposito del critico, mostran tutti, più o meno, l' incapacità a comprender quel movimento e quasi l' incompatibilità a comparteciparlo idealmente. E si capisce: — uomo pratico e d'azione, avverso ad ogni sentimentalismo, ad ogni delicatura e ad ogni fantasticheria, non poteva esser adatto a comprender quell' atteggiamento dello spirito per cui la meditazione prevale sull'azione, il nervo sul muscolo, il sentimento, e la *secrezion muccosa*, sulla volontà.

Ma oltre questi motivi d' ordine psicologico ce n'eran altri: letterarî, politici, civili; sì ch'egli come poeta, come letterato, come cittadino e come uomo, si trovò sempre più o meno in antagonismo con quel

sistema di idee, tendenze e sentimenti che il romanticismo rappresentò!

Mente e fantasia chiara e precisa, odiò il vago, l'indeciso, il vaporoso; temperamento d'artista, odiò quel movimento che fu precipuamente filosofico e speculativo.

È vero che come poeta parve talvolta accettarne i risultati generali: l'amore alla storia e alle leggende popolari, l'impulso dell'ispirazione immediata, l'aspirazione all'infinito e il sentimento del mistero che traspira da alcune *Rime Nuove* e *Rime e Ritmi;* ma come uomo, come letterato, come cittadino, ripeto, ne condannò sempre il contenuto intellettuale, i canoni estetici e le tendenze politiche. Natura forte, muscolosa e sanguigna aborrì dal sentimentalismo e dalla *rêverie,* letterato cresciuto ed educato all'imitazione e alla venerazione di antiche tradizioni, condannò l'antitradizionalismo romantico; cittadino d'Italia e repubblicano intransigente aborrì lo spirito politico, moderato, specie delle ultime propaggini del romanticismo italiano.

E chiamò quindi arcadi, scellerati, traditori i romantici; e il romanticismo, con la frase del Proudhon: *scrofola; mollichiccio, eunuchismo.*

Ora, come poeta, riconobbe ottimo il canone romantico di tornare alla natura ed esprimere i sentimenti senza mediazione di forme vecchie: ne riconobbe la parte civile, la praticità, la popolarità, l'utilità nell'introdurre nelle nostre lettere l'estimazione e lo studio delle letterature straniere (1), riconobbe che in mano di Victor Hugo divenne « martello a sfasciare altre Bastiglie, cazzuola a murare altri Pantheon, clava a schiacciare altri mostri, fiaccola, su per le vie della libertà » (2), ma non si può dire che mai abbia di quel movimento compreso l'intime ragioni, l'intimo signi-

(1) Cfr. *Op.*, XVI, 306.
(2) *Op.* XI, 15-16.

ficato e ne abbia riconosciuto adeguatamente tutta l' importanza.

La sua posizione di fronte ad esso non fu quella del critico, ma del polemista e del combattente.

Come i primi padri della chiesa di fronte all' idealismo pagano. Non lo considera mai come un fatto compiuto di dominio letterario, come fa il De Sanctis; un fatto che va solamente *compreso e spiegato*, ma quale tendenza morale, civile, letteraria, minacciosa, vinta ma non doma, contro cui bisogna continuare a combattere.

E lo stesso gli avvenne di fronte all'opera del Manzoni. Anche qui tutta la sua *personalità* si interpone come schermo o meglio come mezzo di trasparenza e di osservazione.

Principale torto ch'egli fece all' opera del grande lombardo, ch' è insieme errore critico fondamentale, fu quello di considerarla sempre, non tanto in sè stessa, nel suo tempo e nel suo ambiente, quanto in relazione a principî morali, religiosi, politici; e, quel che è peggio, in relazione ad esigenze posteriori.

Così gl'*Inni* del 1815 e del 1821 vengon misurati con le esigenze politiche del 1848 e del 1859 e i *Promessi Sposi* del '27 e del '40 con le esigenze del 1866.

Atteggiamento questo che si compatisce e si comprende in un idealista politico, in un apostolo, ma che non si può ammettere, senz'altre ragioni, in un critico letterario che scrive circa 30 anni dopo. E del resto il Carducci stesso in uno di quei momenti di bonomià e di espansività della sua natura franca e generosa riconobbe i suoi torti. E torti invero ne aveva. Egli è capace infatti a dire che il Manzoni, rinfrancando e promovendo il neoguelfismo, aveva tanto nociuto all'Italia (1), che la morale del romanzo, stringi stringi,

(1) Cfr. *Op.*, IV, 105.

è: che a pigliar parte alle sommosse si risica di essere impiccati e che è meglio badare alle proprie faccende (1), che l'autore della canzone al Murat (*Proclama di Rimini*) finisce con la rassegnazione dei *Promessi Sposi*, e che l'autore degli *Inni Sacri* diceva alla patria: se Dio vorrà, quando Dio vorrà, come Dio vorrà (2) e che infine il Manzoni non può essere annoverato fra i banditori, bersaglieri zappatori della rivoluzione, etc.

Affermazioni tutte che non possiamo non considerare come vere e proprie svalutazioni dell'opera del grande lombardo come artista non solo, ma come cittadino e come uomo. Vere e proprie « *offese alla storia* », chi ripensi all'opera patriottica, alla *condotta politica* del Manzoni ed alla sua propaganda, dati i tempi e le difficoltà in cui si svolse, ammirevole. Ma tralasciando questo, l'errore fondamentale è l'errore critico, di voler ad ogni costo giudicare l'opera manzoniana alla stregua di ideali religiosi, civili, politici e quel che è peggio alla stregua degli ideali di Giosuè Carducci; e l'errore storico di volerla considerare in rapporto alle esigenze ed allo spirito di mezzo secolo dopo.

Ma può per un critico letterario costituire ragione di biasimo, ammettiamo, l'indifferenza dell'artista dinanzi alle questioni politiche? E non s'avvedeva quale misero rimpiccinimento egli faceva del romanzo manzoniano considerato sotto questo riguardo? E invece è questa la sua preoccupazione costante; la prospettiva e diciamo i *paraocchi* coi quali guarda sempre il capolavoro manzoniano. Anche quando ne fa gli elogi! Egli loda infatti il romanzo perchè fece la gran vendetta sul dispotismo straniero (!) e sul sacerdozio civile ed ateo (3), e gli *Inni* perchè in essi risplendono i

(1) *Op.* III.
(2) *Op.*, I, 309.
(3) Cfr. *Il Discorso di Lecco.*

principî della Rivoluzione ; la fraternità, l'uguaglianza e la libertà intellettuale e civile (1), non s'avvedendo che da siffatte preoccupazioni etiche e politiche veniva sviata la vera e propria ricerca critico-estetica e ch' egli, dell' opera, estraeva ed accentuava più il lato contingente e transitorio che il carattere eterno ; più il lato materiale di documento storico che quello di documento artistico.

Talvolta sembra più sereno, ed allora si affaccia all'opera d'arte in sè e rileva giustamente, ad esempio, che il Manzoni ridusse alla determinatezza classica e alla più netta rappresentazione del reale il vaporoso e divagante romanticismo (2), ma questo gli avvenne non di frequente; viceversa le molte altre considerazioni sulla vitalità del romanzo (3), sulla popolarità dei *Promessi Sposi* e infine il riconoscimento ch'*essi occupano un luogo luminoso ed alto nella letteratura italiana,* mentre mostrano sempre indirettamente un atteggiamento di ostilità, mal celata, non si posson non considerare, se non come un riconoscimento generico e superficiale, inadeguato all'importanza dell'opera manzoniana.

Ma forse il Carducci fu tratto ad esagerare contro il Manzoni più per avversione alla scuola manzoniana, che per mal'animo verso il maestro, e non c' è poi da meravigliarsi, se, nella confusione di una lotta così aspra e accanita, ne buscò il maestro per gli scolari.

E come per i singoli autori, così le idealità carducciane determinarono preferenze e antipatie in blocco anche per i varî secoli e i varî periodi letterari.

Nota la sua antipatia, per esempio, pel medioevo ; manifestata apertamente in centinaia di occasioni in verso e in prosa.

(1) XII, 228.
(2) *Op.*, I, 308.
(3) La vitalità media, secondo il Carducci, sarebbe di venticinque anni.

Non ch' Egli per questo ne trascurasse lo studio, come il Botta, ad esempio, nel suo classico disdegno; anzi ne investigò minutamente le leggende e le tradizioni con cura meticolosa e competenza ammirevole; ma giammai volle riconoscerne l' importanza vera, la grandezza vera, nè mai gli riuscì di parlarne con quella serenità di animo e moderazione di espressione, che è merito e dovere dello storico e del critico. Ma era naturale; di fronte al naturalismo pseudoellenico, umanistico, al paganesimo razionalistico, anticattolico del cantore di Satana il medioevo ascetico, mistico e simbolico, che egli concepiva rinnegatore della vita, del pensiero, della gioia, dell'arte non poteva destar simpatie. Perciò lo definì senz'altro: *età in cui il cristianesimo si sposò alla barbarie* e lo rappresentava scherzosanente: *cavalieri sudanti, caprini visaggi di monaci puzzolenti etc.* (1).

Come si vede, non fa che riprendere, di fronte alle predilezioni dei romantici, le vecchie denigrazioni del vecchio classicismo e del naturalismo e positivismo moderno. Così il Taine (2) ritrovava nel medioevo l'esaltazione nervosa e la morbosa eccitabilità, nè favorevolmente lo giudicaron il Michelet (3), il Quinet ed Heine; Vico stesso lo chiamava *nefario.*

Vero è che altrove il Carducci riconobbe che l'idee del medioevo eran state necessarie ad abbatter la rozza materialità dei barbari (4), ma non possiamo dire che quell'epoca che produsse Dante, quel secolo così poetico pur nel suo turbamento e nelle sue trascendenze, mistico ed inquieto e d'altronde così ardente e ispirato che richiamò a sè, con magico incanto, lo

(1) Cfr. *Op.*, VIII, 21-22.

(2) *Philosophie de l'art*, 123, a cui il Card. riprese anche qualche cosa nelle descrizione dei terrori dell'anno mille. Cfr. *Svolgim. della letteratura nazionale.*

(3) Cfr. *La Sorcière — Bible de l'humanité.*

(4) Cfr. *Op.*, I, 39.

spirito di tanti grandi, sia stato degnamente illustrato dal Carducci.

Pare ch'egli si fermi piuttosto alle aspirazioni più grossolane e materiali, alla buccia direi che all'anima; e invece era suo dovere di storico ricercare le cause di quella *eccitabilità nervosa,* di quel turbamento cui il Taine accenna, e ch'egli ripone nella calamità da cui fu gravato, e suo dovere di pensatore penetrare a fondo nello spirito medioevale.

Andava guardato coll'occhio del filosofo e non dell'erudito, ed allora in quel fermento nuovo della rozza barbarie, avrebbe trovato qualcosa di importante e di grande: un anelito del finito all' infinito, un tripudio misterioso dello spirito se pur confuso e pauroso, un idealismo così ardente spontaneo e primitivo, come forse mai dopo il platonismo; un'aspirazione e una sublimazione dello sprito in alcune forme della vita e dell'arte che tenta varcare i confini della piccola esperienza terrena, e non soltanto cavalieri sudanti e caprini visaggi di monaci puzzolenti.

Ora ricercare sotto l'esaltazione e il fanatismo proveniente sì, come notava il Taine, dalla eccitabilità morbosa, quale atteggiamento del pensiero e del sentimento si nascondesse nell'ascetismo, vederne il valore ideale come speciale forma e concezione della vita; scavare nella cavalleria, sotto la scenografia letteraria che ce l'ha tramandata, non un'aberrazione del misticismo amoroso, ma una artistica e singolare codificazione della morale, della religione e del sentimento e rintracciare nell'allegoria figurativa dell'arte, non dei traviamenti del misticismo stesso, ma una intuizione multipla della vita dello spirito, intuizione comprensiva forse quanto le plastiche figurazioni paganeggianti del rinascimento, sarebbe stato compito dello storico, del critico e del filosofo.

Ma di fronte a tutti questi più profondi problemi il Carducci se la svignò e passò sopra con superbo disdegno.

Correspettivo al deprezzamento del medioevo, troviamo, e si capisce, l'esaltazione quasi idolatrica del Rinascimento.

Considerarlo infatti come il nucleo della nostra storia, la fonte da cui scaturì tutta la civiltà moderna e modello del viver civile e politico, considerar l'umanesimo italiano, quella sterilizzazione letteraria del paganesimo greco-romano, come modello artistico per ogni tempo, anche a chi sia disposto a riconoscerne tutta l'importanza, non può non apparire una sopravalutazione dovuta a personali predilezioni.

Alle quali ugualmente dobbiamo il suo malanimo verso l'arte cristiana in genere (architettura, pittura, scultura) che lo spinse, fino a vere e proprie contradizioni ed assurdità.

Come quando negò, ad esempio, la possibilità di poesia ai miti del cristianesimo, non solo disse cosa non vera (come può esser facilmente mostrato (1) da numerosissimi e gloriosissimi esempi) ma contraddisse a quegli stessi principî generali che teoricamente era stato costretto ad ammettere.

Egli si pone qui evidentemente nell'atteggiamento gretto ed esclusivo di quei vecchi classicisti schizzinosi, come li chiamava il Gioberti, sprezzanti *le dovizie poetiche che scaturiscono dal cristianesimo,* atteggiamento che altri ad esempio, pur nell'orbita delle idee e dei sentimenti del Carducci, avevan per maggior serenità e apertura mentale saputo superare (2).

Vero è che in altro luogo (3) corresse tali esage-

(1) Cfr. pag. 346 del pres. Volume.

(2) Tale ad es. tra i nostri, il Leopardi, il quale, benchè non fosse, come è noto, spirito religioso nel comune senso, ortodosso cattolico, affermava che la religione cristiana, maneggiata con vero giudizio ed abilità, può produrre impressioni sufficienti e notabili. (Cfr. *Pensieri,* vol. I, 368) e meditava, com'è noto, *Inni Sacri : Il Natale, Alla Vergine,* etc.

(3) Cfr. *Op.*, XI, 244.

razioni, osservando che il ritenere sommamente artistica la rappresentazione ideale greca, non vuol dire escluder dalle possibilità dell'arte, la vita del medioevo e certe idealità cristiane ; e che non avendo la religione pagana più effetto nella vita, il Poeta deve appigliarsi alla cristiana (1) ; ma queste correzioni mettono ancora una volta meglio in rilievo quell' intimo dramma, cui abbiamo accennato, risultante dal contrasto tra una coscienza retta ed un intelletto illuminato in una natura impulsiva e agitata da forti sentimenti; odî ed amori potenti.

Analogamente non credo che dalla critica carducciana emani una comprensione piena ed esatta dell'opera del Leopardi. Per quanto amori e inclinazioni letterarie (specialmente il sentimento potente della nazionalità e della tradizione) avvicinino queste due nature, sì che sembra che l'uno quasi riprenda dall'altro l'eredità ideale della tradizione nostrana (vedasi la dedica al Leopardi delle *Rime* di S. Miniato), tuttavia tra il Leopardi e il Carducci c'era un abisso e una diversità tale di natura e di temperamento, che non poteva non impedire al critico la piena compartecipazione e compenetrazione con lo spirito più intimo della poesia del Recanatese. Di essa infatti colse più l'aspetto esteriore formale e letterario, che l'interno significato, ammirò più il Leopardi delle canzoni patriottiche e civili, lo scolaro dell'antichità, che il più vero il più grande Leopardi delle poesie idilliche amorose e filosofiche. Anzi questa parte più importante dell'opera leopardiana, gli sembrò espressione di uno spirito malato, lamento

(1) *Op.*, XVII, 333.

d'un infelice, e come tale civilmente riprovevole e dannosa.

Egli si avvicina al Recanatese con la stessa disposizione di animo dei contemporanei al poeta: Mazzini, Rossetti, Tommaseo, A. Mario (1), che traendo entusiasmi dalle canzoni patriottiche e civili, ripudiavan le altre come inutili o contrarie ai loro ideali d'azione.

Fraintendimento capitale dell'opera leopardiana che durò quasi un trentennio (2), finchè l'analisi del De Sanctis non disvelò sotto le apparenze caduche e sterili il vero Poeta, il vero Leopardi e il più profondo significato della sua poesia.

Esponente di tale fraintendimento è il giudizio che il nostro critico dette a proposito del *Consalvo.*

Forse egli esagerò nel biasimo, anche per opposizione al De Sanctis, che di esso faceva il *capolavoro*; ma certo è, che mai la sua *ottica morale* deformò così l'oggetto preso in esame nè mai si rivelò parziale e ingiusta come in questa occasione.

Ho detto *deformò* perchè egli appunto ne fraintese a priori tutto il significato, quando affermò che il *Consalvo* ha valore di documento umano della malattia d'un grande spirito non di lavoro d'arte (3).

Ora per affermar ciò, bisognerebbe dimostrare che esso è un lavoro mancato; che resta documento personale, espressione d'uno stato d'animo particolare

(1) Il Mazzini ad es. benchè verteriano e ammiratore del Jacopo Ortis, considerava la poesia leopardiana come semplice lamento d'un infelice, e così A. Mario e con lui tutti i nostri rivoluzionari del Risorgimento. Anche il Rossetti disapprovò il Leopardi come poeta della disperazione e così il Tommaseo ed altri.

(2) Cfr. Zanella a V. Aganoor 1876: abbandonate ai flosci — schifi intelletti cui seduce l'alta — melanconia dell'inugual canzone — recanatese.

(3) Cfr. *Op.*, X, 245.

non universale, che è insomma quella ch'ei chiama altre volte *lirica individuale* e che manca l'idealizzazione e universalizzazione artistica.

Ma le ragioni che adduce son tutt'altro che convincenti. Prima di tutto, egli dice, *Consalvo* non si sa chi sia, perchè muoia, nè perchè sia infelice e muoia giovane e non abbia osato aprir l'amor suo. Poi Elvira è una pura *evocazione lirica* e (dice egli, alludendo a una turpe diceria) *un infantocciamento di frasi con lo scialle.* Infine la verseggiatura ora è gonfia, ora spezzettata, ora sdilinquita e manca azione, movimento, etc. etc.

Ragioni, come si vede, d'una gran leggerezza quando non sono addirittura falsità.

Prima di tutto va osservato, che non va confusa la lirica col romanzo o col dramma; e che essa non può dare un prologo, come le vecchie tragedie; secondariamente che i particolari informativi di Consalvo, scaturiscono, chi ben li ricerchi, dall'insieme del canto, e in terzo luogo che Elvira è tutt'altro che una *pura evocazione lirica* e un rinfantocciamento di frasi. Anche Nerina è un'evocazione lirica, anzi un lampo, e pure è persona viva, concreta e definita. *Evocazione lirica* in sè non vuol dir nulla; ci sono evocazioni liriche potenti che dànno l'immagine, la statua, l'anima intera di una persona, ed evocazioni che son puri nomi ed ombre. Evocazioni di questo genere sono invece *Melisenda di Tripoli* (nel *Jaufré Rudel*) e le *Lalagi*, le *Lidie* carducciane.

Ma, come abbiamo già detto, il Poeta giudica più da un punto di vista etico-civile che estetico-letterario.

Prova patente il monito e codicillo finale: che se uno di Consalvo si facesse un ideale, bisognerebbe, se non schiaffeggiarlo, sottoporlo almeno ad una cura ricostituente.

Qui evidentemente Egli mostra la prospettiva da cui ha guardato il capolavoro leopardiano, prospet-

tiva di moralista, di patriota, di tutt'altro, fuorchè di critico. Poichè allora avrebbe distinto *tra modello artistico* e *modello morale* e che in poesia non vi sono *malattie,* ma soltanto lavori riusciti e lavori mancati e che condannare un capolavoro perchè esprime uno stato d'animo e una psicologia diversa o contraria dalla nostra, è una banale assurdità.

Certo *Consalvo* può non rappresentare un tipo ideale di vita, e chi se ne facesse un modello potrebbe giustamente esser sottoposto ad una cura idroterapica, così come Jago non è un galantuomo, e chi lo imitasse andrebbe messo in galera; ma ciò non implica che Consalvo e Iago non sian tipi e creazioni artisticamente perfetti e ammirevoli.

Così fu che Egli fraintese tutto lo spirito di quel canto fino ad affermare che nell' ordine della poesia leopardiana è contradizione e disgregamento morale (1) quel *Consalvo* appunto che, per chi ben lo scruti, rappresenta invece la sintesi, il coronamento e quasi l'epilogo della grande angosciosa tragedia che si svolge nello spirito del più infelice dei geni. Ci son poi ragioni di tecnica che il Carducci adduce. Con minuziosa analisi egli rilevò l' imperfezione dei versi e degli atteggiamenti di quella poesia; notò ad esempio che Consalvo in sul morire trova modo di tornire un complimento accademico:

> « *Ti rendo....*
> *qual maggior grazia mai delle tue cure*
> *dar possa il labbro mio* ».

e che melodrammatica è la chiusa finale e via dicendo; e non s'avvede che la sua analisi diventa qui anatomia e distrugge la vita nel mentre che la cerca.

(1) Cfr. *Op.*, XVI, 258.

Senza dire che tali osservazioni nel *Cantore* di Jaufré Rudel che fa disputare il trovatore morente sugli enigmi della vita e dell'amore (e quel che è peggio con reminiscenze altrui e inscena uno dei più vecchi e melodrammatici atteggiamenti: Melisenda che spande classicamente le *bionde chiome* sul morto poeta) con tanto di mare e di tramonto per isfondo, queste osservazioni dimostrano soltanto il partito preso ed un malanimo ingiustificato.

Ma tutto questo trova una ragione ed insieme una attenuante nel fatto che il Carducci, per quanto cosciente dei doveri della sua funzione di critico, non poteva spogliarsi a tal punto della sua natura da compartecipare pienamente il mondo spirituale del Leopardi. Tra loro due, così come la natura, l'educazione e le circostanze li aveva formati, c'era tale disparità che nessuna buona volontà poteva far del tutto scomparire. L'uno è spirito amante, cui l'infelicità convertì il canto, in lamento ebbro d'affanno; l'altro spirito operante e fiducioso; l'uno uomo di sentimento, l'altro uomo d'azione.

E come poteva poi avvicinarsi con la necessaria preparazione al Leopardi colui che tanta antipatìa aveva pel sentimentalismo frignante sulla caduta del fior degli anni e degli amari inganni (1) e che già dal 1856 (2) l'aveva considerato: « *cotal mollichiccio* degno di un popolo di eunuchi che non de' robusti e dignitosi italiani? ».

L'uno: pieno di fiducia e di speranza, aveva cantato:

il mondo è bello e santo l'avvenir!

e l'altro:

. . . . *amaro e noia*
la vita, altro non mai e fango il mondo.

(1) Cfr. *Op.*, XIII, 179.
(2) *Giunta alla Derrata*, ediz. del 1856, pag. 59.

Siamo, come si vede, agli antipodi; ed era perciò inevitabile che queste due diverse psicologie dovessero fraintendersi e disconoscersi l'una l'altra.

Ma altre traccie del soggettivismo carducciano si rivelano nell'opera sua critica quasi ad ogni passo. Egli è temperamento di artista e di combattente non solo, ma carattere impulsivo, proclive per natura all'opposizione a dire un *no* quando altri potevan dire un *sì*.

Tendenza che egli stesso riconobbe quando affermava di trovarsi nelle maggioranze un pesce fuor d'acqua.

Di qui giudizi parziali e frettolosi, inadeguati e talvolta anche falsi.

C' è da scommettere, per esempio, che nel giudizio molto severo pronunziato riguardo al Giusti, oltre che l'avversione alle esagerazioni del fiorentinismo, influì in gran parte la voglia di opporsi all'eccessiva ammirazione de' contemporanei; come nei giudizi molto indulgenti sul Monti, c' è lo spirito di reazione contro il deprezzamento generale che se ne faceva. Vero è che anche altri avevan giudicato con uguale severità il Poeta di Monsummano: il Tommaseo ad es. l'aveva definito: *autore di piccola mente* e peggio il Guerrazzi — ma senza quanto abbiamo rilevato, non si capisce come il Carducci, amante della bella spigliatezza toscaneggiante, potesse senz'altro definire la prosa del Giusti *pedanteria alla rovescia, pedanteria in maniche di camicia* (1) ed insistere sul suo angusto nazionalismo e sulle misere idee che aveva dell'arte — egli che nel '53 si vantava di sentirsi appunto *paesano* come il Giusti e di questa *paesanità* s'era fatto quasi un dovere letterario civile e patriottico. Così forse nell'antimanzonismo carducciano, oltre alle ragioni già accennate, c'è anche un po' di spirito di reazione alla beatificazione

(1) Cfr. *Correttivo*, *Op.*, VIII, 127.

che del Manzoni aveva fatto il neoguelfismo italiano (1).

Analogamente si spiega lo spirito forse troppo benevolo con cui giudicò il Monti. Benchè qui oltre l' intenzione di reagire contro le calunnie o le accuse fatte al cantore di Bassville entrano in ballo anche altri motivi. È fuor di dubbio ad esempio che anche quella veste luminosa e splendida, quella meravigliosa varietà di forme, quella duttilità e pieghevolezza della ispirazione montiana e la maravigliosa potenza assimilatrice, dovettero in gran parte contribuire a conciliare le sue simpatie.

Odio il verso che suona e che non crea

aveva detto a proposito del Prati; ma aveva subito soggiunto ch'egli, cantore delle *Odi Barbare,* si compiaceva di cullarsi nelle melodie belliniane delle strofe del poeta di Dasindo (2); e si capisce perciò la simpatia e l' indulgenza per i versi del Monti « belli, d'empito e di splendore come gli squadroni di cavalleria di re Murat ».

Si racconta anche ch' egli dicesse, che ad un bel verso tutto si perdona come ad una bella signora. Anche la vacuità cioè, come ad una bella donna la leggerezza.

Questa forse la ragione della sua cavalleria letteraria verso l'opera montiana.

Senza dire che la natura poetica del Monti troppo somigliava alla sua perch'egli non potesse esserne caldo ammiratore. Anche per certe somiglianze nell'atteggiamento dei due poeti rispetto alle circostanze politiche del tempo loro; sì che il Carducci prendendo le difese

(1) Il Capponi affermava « In Italia siam tutti manzoniani ». Cfr. Card., *Prose,* 525.
(2) Cfr. *Op.*, III, 412.

del cantore di *Bassville*, di *Napoleone* e di *Astrea*, faceva indirettamente la difesa, oltre che dell'opera sua come poeta, della sua condotta di cittadino.

Ma la ragione più immediata delle sue esagerazioni è nella irriducibile impulsività del suo carattere.

Specialmente nel parlare dalla cattedra, quando codesta impulsività più aveva modo di espandersi, senza il controllo di ulteriore riflessione, più di frequente gli capitò di eccedere.

È noto come verso il '70 si parlò di *infamazioni* e di *denigrazioni* a proposito delle sue lezioni e come Egli di ciò dovette scagionarsi di fronte all'opinione pubblica. (1) Ma Egli non ebbe ingegno negativo, nè l'istinto della demolizione e tanto meno della denigrazione. Son accuse queste, se mai, che meglio convengono ad altri (ad es. al Tommaseo, al Settembrini, al Cantù, etc.), quanto più presso il volgo ebbero fama di critici giusti, oggettivi e imparziali. Il Carducci invece ebbe se mai la facoltà opposta dell'entusiasmo e dell'esaltazione; pochi come lui furon così facili a commoversi e ad adorare, ma, ripeto, l'impulsività del temperamento potè in lui al punto da farlo apparire diverso da quello che realmente fu. Nondimeno dispiace sentirgli dire dalla cattedra: *vecchio imbecille* al venerando Parini e vedergli uscire dalla penna il termine: *scandaloso* a proposito della sua condotta di sacerdote.

Tuttavia, in fondo, questi sono scatti e bizze di cui in altre occasioni farà lodevole ammenda.

Il carattere costante invece della sua critica è quello di ricercare con preferenza e di porre sempre nel primo piano, nella considerazione di un'opera, gli ideali civili, religiosi, morali etc. ch'essa esprime e rappresenta. Tendenza questa che l'accomuna in

(1) Cfr. *La polemica contro il sig. Mammoli*, in « Confessioni e Battaglie », *Op.*, XIII, 20.

certa guisa alla critica dei romantici, per quanto invertiti siano in lui i criteri di giudizio.

L'abbiamo visto a proposito del Manzoni e del Leopardi e lo vediamo anche a proposito del Parini.

Evidentemente si sostituisce la valutazione morale alla valutazione artistica, confondendo cioè morale ed arte, uomo e scrittore, quando a proposito delle *Odi* dice che la *sensualità del Parini gli faceva sdegno* (1). Per converso poi il suo idealismo civile contribuì a fargli trovare nel *Giorno* più di quel che realmente vi sia.

Egli vorrebbe fare il Parini un po' troppo simile a sè, fino a vedere manifesti intendimenti rivoluzionarî e addirittura un assalto contro la nobiltà e una battaglia contro il diritto del sangue nel poema del grande abate. Il *precettore dell'amabil rito* diventa senz'altro la plebe stessa, fatta coscienza, testimone e giudice che segue passo passo il *giovin signore*, lo accenna agli sghignazzamenti ed a forza d' inchini lo scorge all'abisso ove con un buon calcio lo precipita (2).

Ora è vero, che il Parini combatte i diritti del sangue e nel *Dialogo della Nobiltà* gettò, abate ripulito, zolle di terra in faccia al nobilume marcio del settecento, nondimeno non è quel rivoluzionario e quel giacobino che il nostro Poeta vorrebbe fare apparire.

La satira pariniana infatti è più l'espressione d'una indignazione morale generale ed astratta che di definiti e chiari intendimenti rivoluzionari (3); chè anzi

(1) Cfr. *Op.*, XIII, 23.
(2) Cfr. *Op.*, XIV, pag. 74 e segg.
(3) Cfr. D. GNOLI, *Studi letterari*, Bologna, 1883, pag. 298: « Il PARINI nel comporre il *Giorno* obbedì a un sentimento di nobile sdegno, senza proporsi un fine nettamente determinato, senza misurare se quel sentimento alcune volte oltrepassasse le proprie idee ».

dinanzi alla montante marea della rivoluzione, è noto come Ei rispondesse con un atteggiamento conciliativo di nobile riserbo e di sdegno per ogni eccesso partigiano (1).

Ma il cantore del *Ça Ira* nel suo fervore democratico non potè astenersi dal caricare le tinte e colorire a rosso il poeta di Bosisio, così come in poesia gli era avvenuto, con peggiore equivoco, di scambiare Arrigo Heine per un serio e convinto rivoluzionario.

Benchè poi più adeguatamente, se non in maniera esatta, lo misurasse in *conversazioni Heiniane*. È infine curioso notare l'influsso che ebbe l'artista sul critico; non solo nel senso che le sue facoltà poetiche entrarono come strumento di prim'ordine nella ricostruzione critica e nell'analisi estetica, ma nel senso che le sue predilezioni di poeta agirono come determinanti e quasi come argomenti nella selezione dei fatti e nell'indagine storico-erudita.

Mi spiego con un esempio. Narra il Parodi (2) come talvolta il Carducci, arrivato a stabilire tra due varianti la vera lezione, vedendo ch'essa era la più brutta, era capace di disfare tutto il suo lavoro e ricominciare per arrivare a scegliere quella che gli sembrava esteticamente migliore: cioè la falsa.

Il Poeta arrivava così a far del Carducci, ed è tutto dire, un cattivo filologo.

Alla stessa guisa, cosa fu se non il suo sentimento di artista che l'indusse ad accettar la dubbia narrazione del Nostradama su *Jaufrè Rudel* e la leggenda dell'anno mille (3) che non ha alcun fondamento storico, e che, divulgatasi dopo il Muratori, era già

(1) Invitato, come è noto, a gridare *morte agli aristocratici* disse solo « viva la repubblica! morte a nessuno! », ch'è risposta conciliativa, nobile sì, ma politicamente evasiva.

(2) Cfr. *Marzocco*, febbraio, 1907.

(3) Cfr. *Svolg. della Letterat. Nazion.*

nel Quinet (1), nel Michelet (2), divenuto un puro e semplice motivo poetico? (3).

Infine chi non sente la voce del suo idealismo letterario che non ammette nè travestimenti nè parodie, quando senz'altro caratterizza come *parodia grossolana* l'opera dell'Aretino e del Folengo? Sentenza disdegnosa di poeta e di idealista più che di critico.

Poichè, come tale, non sarebbe stato piuttosto suo compito osservarne gli intimi caratteri, scrutare nei tempi la loro ragione d'essere, mostrar le cause della loro fama immeritata, come aveva fatto, ad esempio, per l'Aretino, la critica di Francesco De Sanctis o quella di Arturo Graf?

Questi che abbiamo mostrato sono i casi principali in cui ad un'attenta osservazione, appaion segni evidenti delle idealità del temperamento del Carducci nell'opera sua di critico.

Tuttavia, ad onor del vero, sarebbe ingiustizia per questo accusarla di parzialità e di partigianeria; chè se ripensiamo alle condizioni veramente pietose della critica che per circa un cinquantennio s'era avuta in Italia prima di Lui, essa non può non apparire quasi un modello di equanimità, di giustizia e di disinteresse.

Essa, per l'indipendenza da ogni pregiudizio teorico e per l'imparzialità con cui fu applicata, per l'ampiezza di vedute, la solidità della cultura storica, la sapienza e il buon gusto con cui fu condotta, rappresenta un'opera monumentale nella nostra letteratura, e nella letteratura europea di cui mai prima s'era visto l'esempio se si toglie il De Sanctis in Italia, e il Sainte Beuve in Francia.

(1) QUINET, *Les révol. d'Ital.*, cap. VII.
(2) MICHELET, *Histoire de France*, I, IV.
(3) Così nella *Ode alla Regina d'Italia* preferì la lezione o *nuvoletta che n ombra d'amore*, ecc., all'altra più accreditata *o vivuoletta*.

In questa triade, si assomma tutto il movimento della attività letteraria europea del secolo XIX. Essi i fondatori e i più grandi rappresentanti di quella che fu detta la *critica letteraria pura.* Qui, nonostante la differenziazione dei fini e dei metodi, il loro punto di contatto.

E questo spiega la ragione per cui il Carducci, nonostante che repudiasse il positivismo naturalistico del Sainte-Beuve che definiva la critica *une légère dissection anatomique* e se stesso *un naturaliste des esprits,* dovesse poi accettarne i concetti generali sulla funzione e sull'essenza stessa della critica e riconoscerlo come il più gran critico d' Europa.

Alla stessa guisa che, nonostante discrepanze particolari di giudizi, fu costretto a riprendere molti concetti e postulati dall'opera del Napoletano.

Ad essi infatti spetta il merito di aver affrancato la critica letteraria dalle vecchie e permanenti schiavitù.

Dalla subordinazione a principî religiosi, politici, morali, non solo, ma dalla più pericolosa delle schiavitù (in quanto più intima, più facilmente dissimulata e sempre cangiante e rinnovantesi), voglio dire dalla dipendenza dalla filosofia, dal sistematismo, che dalla seconda metà del settecento in poi, era stato il carattere permanente della critica europea.

Donde un'alternativa di giudizi e di atteggiamenti, a seconda della prevalenza di questo o quel sistema, che aveva turbato per mezzo secolo l'equilibrio dei nostri studi. Ora il Sainte-Beuve fu il primo a proclamare l' indipendenza della critica dalla filosofia. *Je ne part point d'une convinction,* Egli diceva. La filosofia infatti : « est perpetuellement à récommencer pour chaque génération, depuis trois mille ans, et elle est bonne en cela, elle réplace sur nos têtes les questions, éternelles, mais elle ne les résout et ne les rapproche jamais ».

Porre quindi a base della critica un sistema filosofico è, come fu giustamente osservato, condannarla alla caducità del sistema stesso (1).

La critica invece deve essere nel concetto del grande francese *una scienza* e non può denaturarsi e porsi al servizio di astrazioni filosofiche e di affermazioni a priori.

Vero è, si potrebbe osservare, che la critica letteraria non può esser qualcosa di assoluto e di immutabile se non nei metodi e nei principî, almeno nei suoi giudizi in quanto cambiano i gusti le tendenze i sentimenti etc.; in ogni modo l'emancipazione dai *sistemi* eliminava tutte le assurdità e le deformazioni del dato letterario che eran derivate dalla critica filosofica antecedente.

Maggiore importanza a problemi generali di carattere filosofico ed estetico dette Francesco De Sanctis; pur tuttavia, com'egli stesso dichiara (2) e bene dimostrò il Croce (3), fu tutt'altro che un *sistematico*, nè la sua dipendenza da Hegel assunse i caratteri di vera e propria schiavitù. Chè anzi repudiò sempre quelle teorie astratte che mentre servono, come egli dice, a gonfiare di superbia, dànno soltanto una falsa sicurezza o nocciono alla formazione del gusto, ed esortava il critico a dimenticare: Aristotele, Hegel, Gioberti e a fondarsi semplicemente sulle proprie impressioni (4).

Analogamente con compiacenza osservava lo sviluppo sempre maggiore del senso del reale nella nostra cultura e il sopravvento delle scienze positive che « cacciano di nido tutte le costruzioni ideali e sistematiche ».

« L' Italia, egli dice, assiste al disfacimento di tutto

(1) Cfr. Vincenzo Morello, *Cronache letterarie*, dicembre, 1910.

(2) Cfr. la Conferenza: *Zola e l'Assommoir*, pagg. 78-80

(3) *La critica letteraria*, pag. 94.

(4) Cfr. *Saggi critici*, 355.

quel sistema teologico, metafisico, politico che ha dato quel che poteva dare.

« I sistemi sono sospetti, le leggi accolte con diffidenza, i principî più inconcussi, messi nel crogiuolo, niente si ammette più che non esca da una serie di fatti accertati ».

Parole queste che sembrerebbero del Carducci.

In questa maniera alla seconda metà del secolo XIX la vecchia letteratura filosofica di cui s' eran avuti esempi tanto splendidi quanto caduchi nell'opera dello Hegel, del Taine, del Carlyle, del Gioberti, etc. veniva definitivamente ripudiata.

E in Italia anche più recisamente di quello che fosse dal Sainte-Beuve in Francia, se si pensa *all'antipatìa* filosofica, al disdegno che per gl'inventori di sistemi (1) manifestò sempre il Carducci ed al carattere eminentemente storico-scientifico dell' opera sua. Con lui veniva instaurata in Italia la così detta *critica letteraria pura. Letteraria* non solo nell' intimo suo carattere di autonomia, ma sì bene nelle sue finalità che non trascendono i limiti del dato letterario in sè stesso considerato. E questo è un altro punto che accomuna, pur attraverso le diversità di metodi che abbiamo rilevato, l'opera del Carducci con quella del De Sanctis. Fine ultimo, per loro, l' esatta comprensione dell'opera d'arte: *preparare a intendere il libro* (*Card.*, X, 284). A questo convergono tutti gli studi e le ricerche: letterarie, psicologiche, biografiche, psichiatriche, etc.

Ed in questo i due italiani si oppongono all'atteggiamento della critica contemporanea straniera che, pur riconoscendo nel critico, come diceva il Sainte-Beuve: « *un homme qui sait lire et qui apprend à lire aux autres* », ponevano il fine ultimo dei loro studi, al di là della comprensione dell'opera d'arte in sè, consideran-

(1) Cfr. *Op.*, I, 176.

dola come mezzo o di una più ampia ricerca di carattere psicologico (Sainte-Beuve) o di carattere storico-filosofico (Taine) o storico-scientifico (Hennequin) (1).

Donde, come ben si capisce, tutta quella diversità di metodi e quella diversa subordinazione e gradazione delle varie ricerche che abbiamo avuto occasione di rilevare.

È logico che chi vuol comprendere un'anima attraverso un'opera non può seguir gli stessi metodi e praticare le stesse ricerche di chi vuol comprendere un'opera, magari attraverso i segreti di un'anima.

Il contributo finale di questi due diversi atteggiamenti può esser anche identico, ma è chiaro che le vie sono quasi opposte. Tale la posizione della critica italiana di fronte alla critica francese del secolo XIX.

In ogni modo però bisogna riconoscere che l'identità del fine e la somiglianza dei punti di partenza non implicò altro che una parentela teorica generale tra l'opera del De Sanctis e quella del Carducci.

Poichè questa, per il resto, si differenzia forse più dalla critica del Napoletano che da quella, poniamo, del Sainte-Beuve, del Taine che hanno invece, per altri riguardi, somiglianze colla critica desanctisiana.

Alcune abbiamo avuto occasione di accennarle; ma non credo inutile tornarvi sopra.

Un punto che accomuna il De Sanctis al Sainte-Beuve in contrasto col Carducci, è l'atteggiamento antiumanistico e antierudito della loro attività.

L'intuizione personale, l'analisi psicologica, sono i loro strumenti di ricostruzione, a preferenza della pura analisi storico-erudita e filologica.

Il Francese non tanto esortava i giovani alle

(1) Cfr. *La critique scientifique* — *Études de critique scientifique* ed i suoi saggi altrettanto sistematici quanto superficiali: *Ecrivains francisés*. Paris, 1889.

ricerche quanto all'educazione e all'affinamento del gusto e della penetrazione psicologica, e si indignava contro chi preferiva i materiali grezzi alla statua, gli estimatori cioè delle pietre di un monumento anzichè del monumento stesso. Ragion per cui mai si mostrò tenero verso i ricercatori e gli editori di cose inedite o rare. « Sembra, Egli diceva, che dar fuori un libro vecchio già pubblicato o qualche bricciola inedita di nessun conto, sia oggi un titolo più degno che aver stile e pensiero ».

Analogo l' atteggiamento del critico napoletano. Il quale, per quanto riconoscesse l' importanza delle ricerche storiche e avvertisse a proposito del Settembrini che la storia della letteratura non dev'esser un viaggio estetico-sentimentale, ma un serio lavoro scientifico, e si dolesse della scarsità delle monografie sui singoli scrittori, riconosceva però che l' indagine erudita non è punto il miglior mezzo per penetrare nei segreti di un' opera. E noti quindi i suoi disprezzi per quelli che ei chiamava gli *escrementi storici*, cronache novellate di pettegolezzi etc., e le sue ironie contro i disputanti su Nerina figlia di un cappellaio o di un cocchiere, o sui ricercatori della tradizione storica di Francesca da Rimini. Egli osservava che tal cosa è il *personaggio storico* e tal'altra il *personaggio poetico.* E che siccome è proprio quest'ultimo che il critico deve analizzare, mostrando come è concepito dall'artista, capiva bene che solo il buon gusto e lo spirito di penetrazione estetica potevano essere strumenti adeguati.

La scienza critica, egli dice, è fondata sulla verità e freschezza delle prime impressioni, il gusto è il *genio del critico* (1).

Svalutazione del dato erudito, e sopravalutazione

(1) Cfr. *Clelia e la Plutomania* di G. GATTINELLI, « Riv. Contemp », vol. V, anno III, 325.

dell'impressione soggettiva son i due caratteri che accomunan l'opera loro. Tendenza contraria, per questo riguardo, è quella del Carducci. Il quale, sebbene sia immune personalmente delle esagerazioni pedantesche cui arrivarono alcuni che si credettero suoi discepoli, è da considerarsi tuttavia come il loro maestro. Voglio dire che, sebbene non si trovi nella sua opera l'erudizione fine a sè stessa, la pedanteria, la smania dell'inedito e del raro, nondimeno fu indulgente a questa tendenza e parve esortare più alla filologia e alle ricerche che alla riflessione, contribuendo così ad una estimazione eccessiva del dato erudito e ad una svalutazione della sensibilità e delle impressioni personali.

Egli stesso invero si compiacque di ricerche di biblioteche, di curiosità erudite etc., che gli costaron più fatica di quello che gli giovassero.

D'altra parte si mostrò sempre contrario alle impressioni personali e diffidò sempre dei critici estetici o esteticanti che sopraffanno, com'egli ebbe a dire, con la personcina loro gli autori presi in esame e li battezzò per i *piú impostori fra i pedanti* e i più pedanti fra gli impostori e per: *capaci di tutto* (1). E combattè nella persona del Rovani (IV, 182) e dell'Imbriani, lo *Schopenhauer della critica*, com'egli lo chiama, l'impressionismo malsano ed il soggettivismo degenerante talvolta, specie in quest'ultimo, in una nuova forma di pedanteria (2).

Di qui nell'opera critica carducciana quel carattere umanistico e tutto quell'apparato di erudizione che manca nelle opere dei critici contemporanei sia italiani che stranieri. E ben si capisce. Quelli:

(1) Cfr. *Op.*, X, pagg. 4-36.

(2) Cfr. ad es. *Gli studi danteschi*, di V. IMBRIANI con prefaz. di FELICE TOCCO. Firenze, Sansoni, 1871, lavoro della più arida pedanteria.

il Sainte Beuve, il Taine, il De-Sanctis, eran nature di pensatori, questi, natura di letterato. Egli è l'erede spirituale del Petrarca, del Boccaccio e dei nostri quattrocentisti, ai quali solo possiamo confrontarlo per amore e passione letteraria.

Fin da giovane collaziona, commenta con un trasporto e un fervore che meraviglia; onde lo vediamo adolescente andare in sollucchero per un'edizione del Malmantile con le note del Biscioni e del Minucci e poi rimpiangere da Bologna i codici della Riccardiana (1) e da uomo fatto rallegrarsi più di aver curato un'edizione delle *Caccie* che di aver composto un'ode.

Egli amava il travaglio delle ricerche *e andare a zonzo*, come egli diceva, per le biblioteche.

Si capisce perciò che con tendenze siffatte si potesse piegare anche ai lavori più umili di bibliografia di cui dette splendidi esempi nello studio del Parini o di pretta biografia come quella su Bertrand da Ventadorn, di illustrazione come nelle *Letture del Risorgimento* o nel commento delle *Rime* del Petrarca. E lo vediamo interessarsi a lungo di codici danteschi (XI, 359) e intrattenersi sullo svolgimento delle varie forme metriche (Cfr. *Svolgim. dell' ode e del madrigale* in « Musica e Poesia ») delle varie specie di versi, dei varî generi di poesia etc. Vero è che egli si tenne lontano dalle aberrazioni pedantesche e bestiali della *filoleria*, direbbe il Giordani, in cui s' incartapecorì il cervello di molti sedicenti scolari, e canzonò gli *spulciatori di varianti*, i *fontanieri* e avrebbe canzonato i ricercatori del linguaggio di Nembrot e i commentatori del *pape satan* e del *piè fermo :* che anzi l'ostentazione di erudizione indigesta egli battezzò come una nuova

(1) Scriveva al CHIARINI : « Oh ! i codici della Riccardiana io li veggo, io li voglio, io li rivoglio ». Cfr. CHIARINI, *Memorie*, 131.

forma di *ciarlataneria* che fa conto sull' ignoranza dei lettori (XIV, 100). Nondimeno è da riconoscere che Egli impresse alla critica e alla cultura italiana un carattere umanistico così decisamente spiccato, che si contrappone all' indirizzo filosofico del De Sanctis. Poichè la funzione dell'erudizione che nell' opera carducciana è tenuta nei giusti limiti e nella sua giusta subordinazione ideale, di mezzo e non di fine, s'andò traviando negli scolari che non avevan l' ingegno ricostruttivo e la forza creatrice del maestro. Ma di questo non è da dargli colpa. Prima di tutto, perchè è ingiustizia ascrivere ai maestri i difetti degli scolari, secondariamente perchè per la nostra cultura, allo sfasciarsi dei vecchi sistemi, di fronte all' invadente spirito del positivismo, occorreva un serio lavoro scientifico e un lavoro paziente d'analisi, come osservava lo stesso De Sanctis, di fronte allo scioglimento delle vecchie sintesi (1).

Ora l'opera di Giosuè Carducci e della scuola carducciana mise in opera appunto quello che anche il più grande rappresentante della scuola estetica riconosceva come una delle più impellenti necessità della nostra cultura.

A questo punto, per vie differenti, i programmi dei nostri più grandi critici combinano insieme ed i grandi rivali, si dànno la mano. Il Carducci aiuta a comprendere il De Sanctis (2) e questi completa e assomma i risultati dell'opera carducciana sviscerandone quasi il senso e come le latenti significazioni: Vico l'uno, e Muratori l'altro nella storia della letteratura italiana del sec. XIX.

Ma, ritornando a quei due diversi metodi (storico ed estetico) che nella seconda metà dell'ottocento, fusi potenzialmente nei capiscuola, si scissero negli scolari

(1) Cfr. *Nuovi Saggi critici*, 252.
(2) Cfr. E. G. PARODI, *Marzocco*, 1907.

fino a contendersi, come nemici, il campo degli studi, c' è un'ultima considerazione da fare. Perchè se si pensa alle condizioni della critica precarducciana, che lasciava, salvo poche eccezioni, agli stranieri le ricerche più notevoli della nostra letteratura (vedansi per questo, verso il '50, i lavori del Batines, di Lord Wernon su Dante e poi quelli del Witte e di Carlo Hegel) si capisce come necessario fosse un rinvigorimento di cultura ed opportune le esortazioni agli studî ed alle biblioteche.

In terzo luogo un'altra attenuante è nel fatto che tra tanti gretti compulsatori di cataloghi e pedantesche ricerche vennero fuori dalla scuola carducciana lavori poderosi di erudizione e di storiografia che onorano la nostra cultura. Così nell'alone storico-erudito carducciano si inquadra tutto quel fecondo risveglio di studi che dal 1850 (1) in poi si è tramandato, coi più illustri nomi, fino ai giorni nostri.

Fortunata integrazione ideale la quale per avventura serve a giustificare personalmente le affermazioni del Carducci, anche se non può servire come criterio di giudizio per un preteso primato di scuola.

Non si può quindi far carico al Poeta di non aver postulato la necessità imprescindibile del gusto e della sensibilità e delle prime impressioni, come è ingiusto accusare il Napoletano per il suo dispregio verso l'erudizione. Poichè era inutile che il Poeta, per conto suo, raccomandasse quello di cui aveva da vendere (cioè sensibilità e gusto) come pel De Sanctis, studioso e lettore infaticabile, insistere sulle ricerche e sugli studi accurati e pazienti.

(1) Comincia nel 1854 il D'Ancona col *Discorso sulla vita e le dottrine di T. Campanella* — poi nel '59 il Bartoli cogli *Studi su Vespasiano da Bisticci e M. Polo,* nei '61 il Villari colla *Storia di Fra G. Savonarola,* etc. e di seguito i lavori del Comparetti, Graf, Rajna, Monaci, D'Ovidio, Torraca. etc.

Nel Carducci infatti c'era, benchè non ne avesse, come mostrammo, la coscienza, *c'era la stoffa vera del critico d'arte,* così come nel De Sanctis c'era la stoffa e il genio del vero storico, pur senza averne la pretesa e l'apparenze esteriori dell'erudito e del catalogatore. Il lavoro di ricerca fu per lui un preliminare che restò nascosto a germogliare nel suo pensiero; come il fiuto dell'esteta e il gusto del letterato fu per l'altro un dono e quasi un istinto naturale.

Così, se la critica letteraria, nel vero e proprio senso, ha da esser la funzione della massima cultura nella massima sensibilità dello spirito (1), nell'opera del Carducci e del De Sanctis si assomma l'ufficio del perfetto critico e si esaurisce il compito della critica letteraria italiana nella seconda metà del secolo XIX.

Vero è però che l'opera la quale in questo periodo resta monumentale è piuttosto la Storia della Letteratura di Fr. De Sanctis che i quaranta volumi di lavori carducciani. Essi restano in sott'ordine più come materiale da costruzione, che costruzione essi stessi.

Del resto non si può pretendere da alcuno quello che oltrepassa i limiti delle proprie intenzioni non solo, ma delle proprie facoltà.

Ed il Poeta era incapace, per troppe ragioni, a darci un'opera organica che avesse assommato lo spirito ed il significato di tutto il suo lavoro letterario come fece l'altro. Non che non avesse riguardo alla storia della letteratura concetti giusti ed adeguati! Che anzi il suo pensiero si riallacciava, attraverso lo spirito delle *Lezioni sulla letteratura* del Foscolo, alle più ampie vedute storico-filosofiche della tradizione vichiana che anche i romantici (cfr. ad es. il Tommaseo) si erano appropriati e che costituivano in fondo un lievito comune dello spirito critico letterario del sec. XIX

(1) Cfr. VINCENZO MORELLO, *Le Cronache letterarie,* 1910.

in tutta Europa. Per il Carducci la letteratura è la spirituale irradiazione dei popoli, come per il De Sanctis è il contenuto ideale della vita, delle istituzioni religiose, morali e politiche (1) e per il Sainte-Beuve: *lo specchio che irraggia in mille colori il sentimento dell'umanità progressiva.* E in comune ai più grandi critici del tempo il Carducci ebbe il concetto essenzialmente moderno della storia della letteratura *come una scienza.* « Nessun palpito d'anima, non guizzo d'ingegno, non fosforescenza di vita dev'esser trascurato che basti ad attestare l'immanenza della razza (2) » e diceva altrove di voler inalzare la storia letteraria al grado di storia naturale. Atteggiamento che lo avvicina non solo allo spirito storico-scientifico del critico napoletano (anche egli predicava che la storia della letteratura non doveva esser un viaggio sentimentale ma un serio lavoro scientificamente costrutto su monografie e studi particolari) (3) ma alle tendenze più recisamente positivistiche della critica francese: « Je n'ai plus qu'un plaisir, — confessava nei *Derniers Portraits* il Sainte-Beuve — j'analise, j'herborise, je suis *un naturaliste des esprits*; ce que je voudrais constituer, c'est *l'histoire naturelle littéraire* ». E il Taine, accentuandone il carattere scientifico, stabiliva addirittura l'equazione ideale tra la storia della letteratura e le scienze naturali, considerandola come una botanica applicata alle opere dello spirito e l'opere d'arte « rangées par famille dans les musées et les bibliothèques comme les plantes dans un herbier et les animaux dans un muséum » (4).

Come si vede adunque è una concezione rigorosamente scientifica e positivistica ed essenzialmente

(1) Cfr. B. Croce, *La critica letteraria,* pag. 108.
(2) Cfr. *Op.*, XVI, 445-6.
(3) Cfr. *Nuovi Saggi*, 252; *Storia della Letterat. ital.*, II, 348
(4) Cfr. *Philosophie de l'art.* 23.

moderna quella ch'Egli ha. Ciononondimeno non seppe fare un'opera organica e sistematica di scienza e lasciò la sua vasta produzione critico-letteraria allo stato di materiale. Quello che in modo così caratteristico ed originale fece il Taine per la letteratura inglese e così magistralmente il De Sanctis per la italiana, il Carducci, come del resto anche il Sainte-Beuve, non seppe fare; e fu incapace, dopo tante fatiche, a fare *il filosofo di sè stesso*, il sintetizzatore del proprio pensiero e dell'opera propria come il francese a dar unità ai suoi *Essais* ed ai suoi *Portraits*. Fu questo un bene o un male? Questo dipende dal concetto che si ha della storia dell'arte e dall'ammettere o no la possibilità di altre forme di *storia letteraria* che non sian semplici serie di monografie (1), ma questo.... poco interessa giudicare. Quello che preme è rilevare le ragioni per cui simile lavoro non poteva venir fuori dalla mente del Carducci. Prima di tutto si potrebbe anche osservare che esso sarebbe stato al di là delle sue intenzioni e sarebbe stato anche in contrasto con alcuni dei suoi principî letterari. Egli non dette insomma una storia della letteratura, anche perchè non volle farla: perchè ogni costruzione appariva sospetta di fronte al severo concetto ch'egli aveva della realtà assoluta del dato storico. Egli fu in questo senso più consequenziario e più positivista di tutti i positivisti del suo tempo, il Taine compreso. Capì quali e quanti pericoli poteva contenere il sistema, quali errori e storture potevano derivarne; e come l'illustre critico francese gliene mostrava l'esempio, egli, per conto suo, prudentemente si limitò ai *portraits*, ad offrire quel che poteva dare: una raccolta cioè di saggi e di monografie. Materiale preziosissimo d'indagine e di vagliamento storico letterario, e qua e là, saggi puri di cri-

(1) Cfr. B. Croce, *La Riforma della St. lett. ed artistica*, in *Nuovi Saggi di Estetica*, Bari, Laterza, 1920.

tica d'arte. Per il resto lasciò fare ad altri. Ed è ammirevole in ciò, in questo riconoscimento modesto dei proprî limiti; poichè, anche se avesse voluto, il Carducci non avrebbe in nessun modo potuto fare una storia della letteratura.

Per farla male, come quella ad es. del Settembrini, dell' Emiliani e dell'Orlandini, gli mancavano idee primigenie o pregiudizi o partiti presi; secondo i quali abbracciare, valutare, subordinare e collegare tutto il materiale storico-letterario; e, per farla bene, quando s' intenda la storia della letteratura come opera d'insieme organica e vitale, e non già ammasso materiale di nomi, di fatti e di giudizi (uso Tiraboschi e Cantù), mancava al Carducci l' indispensabile genio di filosofo e di speculatore. Ora per fare una vera storia della letteratura, anche quando non si parta da un sistema, bisogna costruire, subordinare, eliminare e pur senza troppo schematizzare (come ad es. il Taine) o inquinare la storia dell'arte con intrusioni di elementi extrartistici, bisogna aggruppare e annodar fatti ed idee; e raccoglierne infine il significato e lo spirito. Ma si capisce che questo, com'era tanto facile allo spirito filosofico del De Sanctis, doveva riuscire quasi impossibile al Carducci in cui appunto l'analisi di troppo predominava sulle facoltà sintetiche del pensiero. Deficienza di penetrazione filosofica che, come osservammo, nocque non poco anche alla sua opera di critico-letterario. Poichè è evidente che se la rigida e assoluta sottomissione ad un sistema può nocer al critico in quanto turba e limita quell' interesse e curiosità universale che contradistingue il genio del critico stesso, se l'abuso della filosofia lo può condurre ad una violentazione dell' indagine concepita come mezzo per convalidare una tesi (es. Taine) è però indubitabile che una buona preparazione filosofica gli è necessaria per aver chiari i fini della sua ricerca non solo, ma per subordinare anche le varie parti del suo la-

voro; senza di ciò, si capisce, è impossibile un'opera organica con proporzione e misura. Come accadde al Carducci, cui le abitudini filologiche e unicamente storico-erudite lo salvarono è vero dallo schematismo e dagli errori del Taine, ma lo lasciarono esposto, quando teorizza, al rischio di gravi incertezze e contradizioni, e quando esamina, alla insubordinazione delle sue facoltà: alla prevalenza dell'erudizione sul vero e proprio lavoro critico-estetico a danno dell'armonia e dell'unità stessa dell'opera sua. Detto questo, si capisce come addirittura impossibile gli dovesse riuscir una vera e propria *Storia della letteratura.*

Ma c'è un'altra considerazione da fare. È chiaro che la storia della letteratura oltre ad essere opera d'equilibrio e d'armonia è un organismo che ha una sua unità, un suo centro di sviluppo, che è *veduta d'insieme*, di sintesi e di coordinamento. Ora per questo occorre naturalmente un centro di riferimento e d'irradiazione ideale che solo il pensiero filosofico può dare. Ma il Carducci non aveva questo punto di accentramento e dovè perciò contentarsi di sovrapporre i suoi saggi come tante pietre l'una sovra l'altra, senza cavarne fuori quell'edificio che maravigliosamente seppe costruire la mente di Francesco de Sanctis. Il quale, pur senza cadere negli eccessi sistematici di una storia letterario-filosofica uso Taine, seppe dare un lavoro d'insieme veramente magistrale d'arte e di pensiero, di storia e di letteratura allo stesso tempo. Ci sono, è vero, nella sua opera troppe formule astratte, collegamenti e analogie discutibili nei suoi gran quadri, accentramenti fittizi quasi pasta e colla materiale con che unisce gli elementi delle sue costruzioni e ricostruzioni, c'è un'impolpatura inutile di astrazioni e di riflessioni quasi estranee al vero argomento, ma tuttavia certe sue sintesi rimangono; poichè il pensiero e lo spirito più interiore di un'opera, di un atteggiamento, di un secolo è sempre afferrato nella sua pienezza e

luminosamente posto in rilievo. E c'è anche, se volete, una certa sproporzione di parti nell'opera sua, una certa preponderanza della riflessione filosofica sull'analisi storico-estetica, come nel Carducci c' era una preponderanza erudita: ci son anche certe sintesi troppo ampie e troppo a *volo d'uccello*, che costituiscon talvolta inutile introduzione, tuttavia la *Storia della letteratura italiana* di Francesco De Sanctis resta monumento solenne nella nostra cultura, di fronte all'opera carducciana la quale non rappresenta se non un quadrato imponente di blocchi di granito sì, ma semplicemente ammassati e sovrapposti senza formare il palazzo o il tempio.

Di qui l' indiscutibile superiorità dell'opera del Napoletano, la quale s'inalza nel superiore dominio della filosofia tanto quanto l'altra tende ad abbassarsi al livello della erudizione. E un' altra ragione di superiorità, dipendente anche questa dall' istinto filosofico dell'uno di fronte al temperamento letterario dell'altro, è la maggior ampiezza d' interessi ideali.

Essa trascende i limiti della pura e semplice letteratura ed entra nel dominio della morale, della filosofia, della storia etc. (cfr. i *Saggi* su G. B. Vico, Tom. Campanella, G. Bruno, Schopenhauer etc.) e superando i limiti nazionali, si occupa di letterature straniere (cfr. i saggi su Schiller, Zola, etc.) con un'ampiezza di vedute e di riferimenti, superiore di gran lunga alla critica del Carducci unicamente letteraria e nazionale.

Ma ci sono d'altra parte argomenti di superiorità indiscutibile in favore di quest'ultima. Il titolo fondamentale l'abbiamo già accennato. Ed è che il Carducci seppe esser nell'opera sua di letterato (e non poteva esser altrimenti) *artista* e *critico d'arte* superiore ad ogni altro.

Diceva il Flaubert alla Sand a proposito dei *Lundis* del Sainte-Beuve: « Ai tempi di La Harpe i critici eran

grammatici, ai tempi del Sainte-Beuve sono *storici*; quando saranno *artisti, nient'altro che artisti?* ». Ebbene Giosuè Carducci seppe nella storia italiana ed europea del sec. XIX incarnare il modello del vero e proprio *critico-artista*.

« Vi analizzano l'ambiente, soggiungeva il Flaubert, e le cause ond'è nata un'opera d'arte, ma la *poetica insciente* ond'essa risulta? » Ebbene, il Carducci talvolta seppe mostrare e rilevare nei suoi saggi questa *poetica insciente*. E se gli altri sono, diremmo, *specialisti* nel cogliere i segreti dell'anima e del sentimento dell'artista, il Carducci meglio coglie i segreti dell'intuizione fantastica. I primi rilevano a perfezione i processi del sentire e del pensiero, il Carducci dell'immaginare. E questo perch' Egli univa alle facoltà del letterato, doti e temperamento ed esperienza d'artista di gran lunga superiori non solo al Taine ed al De Sanctis, ma allo stesso pontefice massimo della critica francese: il Sainte-Beuve. Il quale quando sosteneva, forse appunto per questo, che il critico è il rovescio del genio critico e del genio filosofico, non s'avvedeva di fare, nell'erronea esagerazione di un principio giusto, nient'altro che la personale giustificazione di sè stesso: critico sommo e poeta mancato.

Poichè se al critico può nuocere l'attaccamento a un sistema, come al filosofo le predilezioni del poeta, non gli nuocciono certo facoltà e sensibilità vere di artista. Il Carducci sta proprio a dimostrare, nella nostra storia, la splendida conciliazione di questo supposto contrasto.

Tale il suo più importante titolo d'onore, di aver accoppiato alla più severa coscienza dello storico e del letterato le più fulgenti facoltà del creatore.

Altri caratteri peculiari e ragioni di superiorità non è possibile trovare; o per lo meno son ragioni d'ordine fittizio e materiale e quindi di nessuna importanza. Tale ad esempio la pretesa superiorità del metodo

storico (carducciano) sul metodo estetico (desanctisiano).

Poichè queste diverse tendenze che negli scolari si determinarono in una specie di conflitto e antagonismo, nel De Sanctis e nel Carducci appaiono armonicamente fuse e integrate ; in quanto che l' uno accoppiò all'analisi erudita fantasia e sensibilità d'artista, come l'altro convalidò le intuizioni e l' impressioni personali, colla serietà e la competenza dello studioso e del ricercatore.

E del resto neppure si può porre la questione del primato del metodo in sè. Tanto l'uno quanto l'altro è valido ed eccellente dentro i suoi limiti.

Per ricostruire la storia esteriore di un'opera, e l'ambiente occorron le ricerche d'archivio, l'erudizione, la filologia, come per ricostruire il mondo dello spirito occorre la psicologia, e per il mondo dell' immaginazione, l' intuizione estetica, il gusto e la sensibilità. La questione non è di usare un metodo o l'altro quanto di saperli usare a tempo ambedue.

Come magistralmente ambedue i nostri seppero fare. Sicchè per loro sarebbe assurdità fare della questione del metodo, titolo di merito o di demerito, di superiorità o di inferiorità. Nè il Carducci può aver il primato letterario perchè padre della così detta *scuola storica*. Poichè, se dal suo indirizzo venne fuori un'illustre schiera di letterati di prim'ordine, il terrìccio erudito di Bologna fermentò una fungaia tale di pedanti e di oziosi ricercatori di minuzie, di raccogliticci, che imputridì la nostra vita intellettuale fino a ieri e costituisce ancora polveroso ingombro delle nostre biblioteche. L'erudizione fu portata al posto del pensiero, e la cultura concepita come ricchezza di nomi e non di idee, isterili e agghiacciò giovani energie in lavori di nessuna importanza, sostituendo il letterato al pensatore, il pedante al letterato ed esaurendo il concetto dell'uomo di lettere del buon tempo antico in una specie di spugna o di

mollusco a sangue freddo, senza cervello e senza scheletro, che provocò poi reazioni eccessive e immeritati disprezzi per la cultura e gli studi.

Viceversa se la tendenza puramente estetica, attraverso cervelli bolsi, può diventare impressionismo, ciarlataneria, dilettantismo, e se col nome del De Sanctis macrocefali presuntuosi tentarono di scusare e legittimare le loro chiacchiere, coprendo con una terminologia pseudo-filosofica e altisonante l'assenza di pensiero, di gusto e di preparazione, non possiamo dire che dalla scuola del Napoletano, conforme all'esempio del grande maestro, non sian usciti letterati che sanno unire alla riflessione filosofica la più grande competenza storica e la più profonda dottrina. Tutt'altro che *indotta* è la critica, poniamo, dell' Imbriani e tutt'altro che leggera e facilona quella di Benedetto Croce!

Si potrà sempre obiettare che tra i due: un cattivo lavoro storico erudito ed un cattivo lavoro di critica così detta estetica, è sempre preferibile e più utile il primo, in quanto contiene almeno qualcosa di concreto e di positivo.

Ma tale osservazione non può divenir principio di applicazione generale e norma direttiva negli studi, se si pensa che anche il lavoro storico erudito, quand' è fatto male, non solo non giova a nulla, ma può costituire anche un ingombro dannoso al lavoro vero del critico e del pensatore.

E parimente discutibile è la tanto vantata certezza oggettiva che costituisce per alcuni l' inoppugnabile vantaggio del metodo storico. La ricerca erudita infatti non può dare che una certezza relativa, così come l' esperienza non può dar mai validità assoluta alle affermazioni del positivista. Non si può infatti esaminar tutto, come non si può tutto esperimentare e analizzare. Per questo, se qualche errore per insufficienza erudita commise talvolta Francesco De Sanctis, la

grande erudizione non salvò il Carducci dal commetterne anch'egli alcuno (1).

Inutile adunque parlare di *superiorità* del Carducci sul De Sanctis, posandoci sul primato e la solidità maggiore del metodo che propugnò. Le due opere ambedue grandi han ciascuna per conto suo i loro titoli d'onore e l'una primeggia per maggior profondità e organicità ideale, come l'altra per maggior competenza di documento storico e talvolta per maggior luminosità di documento d'arte.

Il Carducci, se si vuol fare riavvicinamenti, si può considerare come l'ultimo discendente di una genealogia di poeti-letterati, quali ne dette la nostra tradizione a cominciare dal quattrocento, e che nel Foscolo e nel Leopardi ebbe i più splendidi esempi. Specialmente il Foscolo, poichè la critica del Leopardi più interiore e psicologica si avvicina piuttosto al Sainte-Beuve, somiglia al Carducci, anche come letterato.

Anch'egli si occupò, come il Nostro, di questioni storico-erudite, di metrica, di codici, di tradizioni, etc. (2), ma anch'egli aspirò ad essere e talvolta fu, critico d'arte, dato i tempi, considerevolissimo. Ad una tradizione diversa invece si riattacca l'opera di Francesco De Sanctis, a quella tradizione cioè che unì la speculazione e la cultura filosofica allo studio di fenomeni letterari e che qualche esempio se non splen-

(1) Errò, ad esempio, nella storia della *fortuna di D. Alighieri*, confondendo il codice Laurenziano col parigino (traduzione del commento latino di Ser Graziolo) ed attribuendoli a Jacopo ambedue. Cfr. L. Rocca, *Di alcuni comm. della Div. Commedia*, Firenze, Sansoni, 1891, pag. 5. E attribuì erronee affermazioni al Dionisi: che egli non credesse alla *realtà storisa* di Beatrice, il che è falso.

(2) Cfr. l'ostentata erudizione filologica del *Commento alla chioma di Berenice* e la *Storia del sonetto italiano* («Saggi di critica storico-letteraria», vol. I, 419) e gli studî sui codici della *Divina Commedia* e sul *Decamerone*, nella «Edimbourgh Review», 1818.

dido aveva avuto anche nell' ottocento nel Tommaseo, nel Gioberti, e se volete, in Alessandro Manzoni, e di cui sommo rappresentante e progenitore era stato G. B. Vico. In questa maniera ambedue esponenti di due diverse tendenze che potremmo anche chiamare classica e romantica : il Carducci e il De Sanctis, di gran lunga superiori nell'opera letteraria agli immediati predecessori, assommano ed esauriscono, quasi il contenuto e rappresentano tutto lo spirito della cultura italiana del secolo XIX.

Capitolo VIII.

L'opera poetica di G. Carducci nella letteratura italiana.

Sommario

Il *Carducci Minore* (1857-1868) — Condizioni della letteratura italiana, quando nacque il Carducci e la *parentesi del Risorgimento.* — Carattere politico di tutta la nostra letteratura. — «Scriver per fare» e *letteratura d'azione.* — La rimeria politica e l' *itterizia del brutto.* — Prima apparizione del Carducci e le *Rime* di S. Miniato. — Atteggiamento di reazione e le *dignità* del progresso letterario secondo il Poeta. — L' Italia dopo il 1860. — Crollamento dei vecchi sistemi, della vecchia vita e della vecchia letteratura. — Tentativi di poeti e *ricette* di critici. — I romantici della terza generazione. — Fantomi d'uomini ed uomo vero — Conciliazione ed eclettismo (Zanella). — I *Levia Gravia* del 1868. — Il *Carducci maggiore* e la sua *« apocalissi »* nella letteratura italiana. — La nuova poesia patriottica e il *mastigoforo* della nuova Italia. — Rasserenamento e contemplazione. Ritorno agli studî: dal campo alle biblioteche. — Nuova coscienza letteraria italiana. — Le *Odi Barbare.* — Ragione del loro successo nello spirito del tempo. — Il poema patriottico della nostra coscienza letteraria e civile. — Carattere nazionale della poesia del Carducci. — Carattere della sua *restaurazione* letteraria. — Il neoclassicismo italiano e il neoclassicismo europeo. — Reazione al romanticismo in Francia, in Germania, in Inghilterra. — Il neopaganesimo europeo e suoi caratteri. — Caratteri crudi e letterari della reazione carducciana. — Sue ragioni. — Lo spirito del neoclassicismo del Carducci. — Le denominazioni di *classico, pagano;* loro significato e loro limite. — Il classicismo come atteggiamento generale della immaginazione e

denominazione di carattere estetico. — Classicismo come imitazione e determinazione storica di « *scuola* ». — Classicismo come coscienza ideale della vita e dei suoi valori. — Il paganesimo e sue distinzioni. — Ellenismo e romanità. — Scissione nella tradizione pagana. — Il neopaganesimo nietzschiano. — L'ellenismo puro. — Fusione dei due mondi nella comprensione lirica carducciana. — Umanesimo. — Carettere moderno e nazionale del suo paganesimo. — Ciò che lo individualizza nel movimento neoclassico europeo ed italiano. — Il paganesimo orfico di Leconte de Lisle. — L'eclettismo del Tennyson e il paganesimo dello Swinburne, Platen, Hölderlin. — Carattere italiano e nazionale della intenzione classica carducciana. — Significato dell'opera sua e restaurazione nello svolgimento della letteratura italiana.

IL CARDUCCI MINORE (1835-1867).

Quando il Carducci nasceva (1835) l' Italia era alla fine di un grande periodo letterario. Morti da qualche tempo il Monti ed il Foscolo, agli estremi della vita il Leopardi, chiusa, si può dire, con la prima pubblicazione dei *Promessi Sposi*, la parte più importante dell'opera di Alessandro Manzoni.

Si iniziava nondimeno un altro periodo di caratteri, forme e contenuto diverso, civilmente e politicamente tanto più importante, quanto più letterariamente scadente e modesto.

Si apriva quella grande *parentesi patriottica* che a tappe più o meno lunghe e con vitalità più o meno intensa, si protrarrà fin dopo il '60 e che potremmo chiamare, nella storia della nostra letteratura, la *parentesi del Risorgimento*. Fase prima e più tipica: dal 1835, e prima, fino al 1848. Furono tempi di preparazione e di febbre intensa, in cui la letteratura e l'arte, in tutte le sue forme, non fu che uno strumento ed un'arma di guerra. La lirica, la drammatica, la storia, la filosofia e financo la critica.

Compito suo fu di *risuscitare* prima e *formare* poi la coscienza civile e politica d' Italia, di postulare chiari e precisi i concetti di unità e di indipendenza nazionale, e di combattere quindi in campo aperto lo straniero.

Guerrazzi, non potendo, Egli dice, prendere il fucile, getta in faccia al nemico i suoi romanzi: nel '27 la *Battaglia di Benevento,* l'*Assedio di Firenze* nel '36 e via via dopo il '49, nell'esiglio di Corsica, gli altri ancor più violenti: *Beatrice Cenci, Pasquale Paoli.*

Il D'Azeglio rimaneggia entusiasticamente le nostre tradizioni di libertà repubblicane e di magnanimità cavalleresche; il Niccolini folgora la tirannia sacerdotale e il Giusti infine satireggia i principi nostrani deboli e pusilli: i *Travicelli,* e l'opportunismo civile dei *Girella* e la meschina paurosa apatìa casalinga del chiocciolume toscano sotto Leopoldo.

Anche la filosofia scende, col Gioberti, dall' empireo della metafisica in soccorso della patria; e la storia prende, col Balbo, col Troya, col Tommaseo, calore e vita dai sentimenti civili e dalle preoccupazioni politiche.

Il problema latente e palese: *come far l' Italia.*

E qui un affaccendarsi della speculazione e un rinnovarsi e succedersi di sistemi e di programmi: il *Primato, Le Speranze d' Italia, Gli Opuscoli inediti di Fra' Girolamo Savonarola, Presentimento delle nuove speranze d' Italia* etc. (1).

Anche la religione s' incorpora quasi di questi sentimenti e respira l'atmosfera agitata della politica.

Ed il Mamiani nella sua *Prefazione agli Inni* viene, con uno stato d'animo simile a quello che avevan prodotto «*Les paroles d'un croyant*» del Lamennais, ad

(1) Quest'ultimi due titoli rappresentano due riduzioni o rifacimenti di una stessa opera del Tommaseo: *Gli Opuscoli,* etc. del 1835 e il *Presentimento* del 1848.

additare un cristianesimo rivoluzionario e liberale, antiascetico, anticonfessionale ed extradogmatico fattore di *virtù eroiche*, una specie di *religione civile*, sublimazione dei più nobili sentimenti morali, atta ai bisogni della rivoluzione e della patria.

Persino la critica letteraria approva o condanna, biasima o loda secondo le intenzioni neoguelfe o neoghibelline, liberali o retrograde.

Come si vede, l'arte, la letteratura e gli studi avevan perduto così la loro autonomia e il loro carattere disinteressato, per diventare *mezzi* di una più preoccupante e urgente attività.

Il motto di questa letteratura è rappresentato dalle parole di Mazzini ad Alberto Mario: *scrivi per fare;* e l'opera del Genovese nei suoi varî aspetti di apostolo, critico, oratore, filosofo, ne costituisce l'esponente e il modello.

Patria e libertà, ripeto, il contenuto di questa letteratura; mèta, ragione e giustificazione: l'*unità nazionale.*

Ora, date queste intenzioni e queste preoccupazioni, era naturale che l'arte in sè stessa non dovesse gran fatta avvantaggiarsene.

Ne venne fuori una produzione civilmente e politicamente importantissima; ma letterariamente di secondo o di terz'ordine.

Benchè, a dir vero, questa, a confronto di quella del decennio posteriore (1850-1860) sia più viva, più ispirata, più sincera e idealmente più nutrita.

Ora per quel che riguarda questo primo periodo (1835-1850) non si può naturalmente parlare di una opera carducciana; nondimeno è stato necessario ricostituire in breve questo ambiente per avviarsi a capire certe tendenze dell'arte sua.

Il Carducci, si può dire, *visse* la storia della sua nazione e *crebbe con le speranze d'Italia;* la patria e

l' Italia, gli apparvero fin dai primi anni intimamente legate alla sua vita, unite ai libri ed all'arte ch'egli amava, sì che si dovette fin da allora costituire nel suo spirito quella dualità di affetti e di sentimenti (Italia, libertà, arte e poesia) che rappresentan le due mète ultime dell'anima e del pensiero del Poeta e che sono in associazione costante nell'opera sua.

Egli legge e studia e quel che studia e legge parla della sua patria. Egli si commove fin da fanciullo, sulle poesie del Berchet e sulle tragedie dell' Alfieri, e trasforma a figurazione patriottica e rivoluzionaria, nei primi trastulli, le storie repubblicane di Roma e di Francia.

***

Il decennio che va dal rovescio di Novara alla costituzione del Regno (1849-1861) è periodo di spossamento, di sfiducia e di confusione in politica e di cambiamento di idee, di concetti, di sistemi in letteratura. (Cfr. i rivolgimenti nel pensiero politico del Gioberti e del Mazzini).

La letteratura in questo periodo, diventa ancora più scadente. Sparita dal 1850 la satira col Giusti, agonizzante la tragedia, sbolliti gli ardori del Niccolini nella freddezza classico-accademica del « *Mario* » (1858), cessata la poesia patriottica ardente ed eroica del Berchet, Poerio, Mameli, Grossi, etc.

Seguita invece la *rimeria politica*, ricettario d'imitazione e di convenzione rettorica. Abbiamo eclettici mediocri, d'un patriottismo indefinito tra il serio e il faceto, l'ironico e l'umoristico come il Fusinato, il Nievo ed altri.

Tra questa schiera di mediocri troneggiano e tengono il campo l'Aleardi e il Prati, i così detti

romantici della seconda generazione. Ma anche questa era poesia senza grandi passioni e profonda ispirazione, in cui il suono e la decorazione sovrabbonda sul concetto e sull'immagine; il sentimento si snatura nel sentimentalismo e l'arte diviene spesso virtuosità.

Non mancano, è vero, nelle loro opere sprazzi di vera e fulgida poesia, ma sono lampi brevi e fugaci.

In ogni modo codesta letteratura aveva i caratteri della senilità, era piuttosto un pallido crepuscolo che un'aurora e sotto il belletto e l'apparente freschezza di gioventù, nascondeva la stanchezza e il languore della vecchiaia.

Specie negli imitatori, i quali, come suole accadere, non facevan che esagerare i difetti dei caposcuola; riducendo a falsariga quello che in loro era originalità, *a moda* quel che era in loro *spontaneità* e *naturalezza.*

Donde una lirica bolsa e spampanata, senza mète e grandi pensieri; senza fede, presuntuosa e smaniosa di novità e di vita tanto più, quanto più impotente a possederla.

La quale, per di più, cancellata d'un frego la storia della migliore tradizione nostrana, andò imbastardendosi e perdendo ogni carattere nazionale, sotto la schiavitù dell'imitazione straniera.

In mezzo a tali condizioni d'ambiente cominciava l'opera di Giosue Carducci. I critici del tempo, anche quelli di maggior grido, come ad esempio il Tenca, il *Robespierre letterario,* come lo chiama il Nievo, di questo periodo, e con lui P. Emiliani Giudici, l'Orlandini ed altri avevan coscienza di questo decadimento, ma non sapevano, quali rimedi proporre, senza dir che non avevan genio sufficiente di additar nuove vie e nuovi orizzonti.

Tutt'al più parlavan timidamente di un ritorno al classicismo e cantavan le esequie della scuola roman-

tica, che del resto gli stessi suoi paladini (Mazzini, Manzoni, Tommaseo, Scalvini etc.) avevan cantato.

Il Tenca, abbiam visto, appunto nel 1857, lodava a proposito delle traduzioni di Felice Bellotti il *ritorno alle antiche sorgenti del bello* e P. Emiliani Giudici che tanto sbertò il giovane poeta delle *Rime* di S. Miniato, pure metteva in fascio: *innai, pecorai, versiscioltai* e proclamava *stolto l'odio contro la classica letteratura.* Ma nessuno aveva il coraggio di romperla e reagire col presente in maniera sommaria e decisiva.

Chi la ruppe coraggiosamente fu il Carducci con il libretto di *Rime* del 1857. Libro *reversivo,* reazionario, ma pieno di fede, di ardore, di convinzione e di sincerità letteraria.

Era il tempo delle *arpe angeliche,* delle visioni mistiche, degl' incubi e dei succubi, dei cherubini sotto i bischeri, nel repertorio fantastico; e del vago, indeciso, vaporoso nell'espressione. Ed ecco che questo giovane riconsacra nel canto: Apollo, Cinzia, l'Oreadi, e riporta nel verso una forma castigata, precisa, netta e definita fino alla pedanteria.

Era questa una sfida e un atto violento che mostra subito il carattere e il temperamento carducciano; opera psicologicamente e letterariamente tanto più significativa, quanto meno originale e personale artisticamente.

Io guardo i giovani poeti, press'a poco, della sua generazione e, tra questi, uno grande in altre forme dell'arte: Ippolito Nievo. Ebbene cosa faceva il Nievo in quegli anni? Nel 1858 egli scriveva e pubblicava un libro di *Versi: Le Lucciole,* libro indeciso, incerto di caratteri, eclettico, tra il Guadagnoli e il Giusti. E peggiore anche era la produzione di Braccio Bracci, del Pieri, del Cempini, del Misciarelli e degli altri *poeti odiernissimi,* ispirata al facile eclettismo delle tendenze di moda. Ora di fronte a codeste figure di riflesso,

umbrae di personalità altrui, scappò fuori una figura potentemente scolpita, con aspirazioni nette e recise, anguste sì e unilaterali, ma che dimostrano unità di spirito e di visione, profondità di convinzione e fede potente. Finalmente appare un pedante, ma in esso un uomo di passione, di fede, di volontà. Lasciate che si *spedantizzi* e vedrete che da questo giovane verrà il rinnovamento della letteratura italiana.

Tuttavia per ora, dobbiamo riconoscere, che l'opera del giovane poeta, è *atto di fede* più che documento d'arte. Egli crede d'aver trovato la ricetta sanatoria della corrotta poesia e con giovanile ardore addita l'antidoto nella più cruda reversione all'antichità. Ma siccome tale atteggiamento non era vitale orientamento poetico, ma formulazione di programma, cadde dal dominio dell'arte in quello della polemica e della critica, nè al di là di una cerchia ristretta di amici e di avversarî esercitò azione nella letteratura del tempo.

In ogni modo Egli s'era messo sulla buona via. Intanto, di fronte al disconoscimento di moda, veniva ripreso il filo della più antica e gloriosa tradizione, per opera di questo giovane che si assicura le spalle con l'autorità dei grandi e ad essi chiede la simbolica lampada a rischiarare il cammino.

È questo carattere di tradizionalismo, che contradistingue per ora l'opera giovanile, e vedremo anche quella posteriore, di Giosue Carducci.

La quale, nonostante le parvenze esteriori, non è affatto rivoluzionaria così come antirivoluzionaria è la sua mentalità.

Diremmo che c' è in Lui piuttosto la mentalità dello storico cautamente costruttivo e retrospettivo, che quella dell'artista novatore.

Egli odiò sempre i salti mortali e improvvisi. Prima di fare un passo in avanti, si rivolge al passato come a punto di orientamento e se ne avvolge intorno i

legami per paura di precipizi. Egli è un *moderato sotto la veste dell' intransigente.*

Si guardi ad esempio in un suo scritto del '61, la concezione del progresso letterario e si troverà tutta improntata delle idee di uno dei più moderati tra i nostri politici ed i nostri filosofi (1).

Anche pel Carducci le tre *dignità* del progresso sono: conservazione, restaurazione, innovazione. L'arte deve conservare le idee e le forme del passato e riformarle in armonia al presente; *innovare rinnovando;* sì che il nuovo abbia un addentellato con la tradizione; altrimenti non v' è progresso, ma scissione violenta e violento distacco.

Invero l'opera sua, dal principio alla fine, si attenne rigidamente a questi principî.

Così il suo primo passo corrisponde alla prima fase del procedimento evoluzionistico; conservazione, riassunzione e riallacciamento ai vecchi elementi che la letteratura del suo tempo aveva disconosciuto.

Atteggiamento rigido di conservatore che, per la forma cruda e recisa che assunse, dato anche lo spirito dei tempi in cui si manifesta, potremmo chiamare *reazionario.*

Primo atto adunque, ripeto ancora, del giovane autore delle *Rime di S. Miniato,* fu un violento rituffo addietro da Dante al Leopardi e, nella tradizione classica, da Omero, Virgilio ed Orazio all'umanismo di Giovanni Secondo.

Vedremo come poi farà opera di *restaurazione,* eliminando quello che vi era di esagerato, di angusto, di morto e di pedantesco nel suo patrimonio culturale e conservando di esso quello che aveva ancora senso nello spirito moderno, cercando soggetto d' ispirazione

(1) Cfr. *Rassegna bibliografica della letteratura italiana,* anno 1915; A. Meozzi, *Le idee di T. Mamiani negli scritti letterari di G. Carducci.*

nella realtà viva del presente, allargando i suoi orizzonti e temperando i vecchi, coi nuovi elementi derivati dalle letterature straniere e come in fine farà opera di *rinnovazione*, trasformando il vecchio classicismo da tendenza letteraria in organismo di poesia, che assomma passato, presente e futuro: ma per ora è necessario fermarsi a caratterizzare bene le progressive tappe e le fasi evolutive dell'opera sua.

Intanto col 1861 e l'unificazione del Regno d' Italia, i destini nazionali sono in parte compiuti e con essi appagati, almeno nel sentimento delle maggioranze, quelle aspirazioni che avevano nutrito di sè, per un decennio, tutta la nostra letteratura.

Ma cessata con gli ultimi *embateria* del '59-'60 la lirica patriottica (ultima fioritura spampanata di *rimeria* convenzionale, cui dette contributo non trascurabile anche il Nostro) il problema del rinnovamento letterario s' impose con urgenza maggiore, più assillante di prima.

Bene osservava press'a poco in questo tempo il De Sanctis: « proprio appunto quando si è formata l'Italia, si è sformato il mondo intellettuale da cui è uscita ». Ora quale sarà l'arte della nuova vita?

E a chi domandare « *mostratene la via di gire al monte?* » si chiedeva in quegli anni il Carducci.

Il romanticismo, come *scuola* e tendenza d'arte, aveva ormai ricevuto la sua condanna per bocca del suo più grande rappresentante: il Manzoni, e del suo più fervente apostolo, il Mazzini. L'uno l'aveva rinnegato come prodotto di una negazione, l'altro per la sua sterilità e impossibilità di sviluppo ideale ed artistico.

La dottrina romantica, diceva il Mazzini (1) è la dottrina della individualità; quindi potente a distruggere tirannie letterarie, impotente a fondare la nuova

(1) Cfr. *Opere* di G. Mazzini, vol. III; *Scritti Letterari.*

letteratura. Fu grido di reazione e non altro: emancipò l' intelletto, non l'avviò, redense l' individualità cancellata dal classicismo, non la riconsacrò ad una nuova missione.

« La vittoria doveva spengerlo e la vittoria lo ha spento ».

Infatti, verso il '60, del vecchio romanticismo non restava che il nome. Gli epigoni diretti della « *scuola* »: l'Aleardi e il Prati ne protraevano a stento la vagellante esistenza nell' incertezza del tentativo, come principianti.

Cercano praticare innesti nel vecchio troncone, ma sono innesti serotini e infecondi. L'Aleardi pratica nelle linfe depauperate della sua lirica infusioni storico-bibliche (*Prime Storie, Monte Circello*), non disdegnando pur tuttavia qualche nostalgico richiamo all'abborrita mitologia e il Prati, con più coraggio, ne ritenta il connubio in: *Satana e le Grazie,* e meglio ancora: nell' *Iride, Psiche,* e nell'*Armando.* Ma è ormai quella *poesia crepuscolare,* nè gli schemi metafisici nè la Bibbia, valgono a procrastinarne il tramonto.

E questi tentativi non fanno che rappresentare nella storia letteraria l'esequie funebri della vecchia scuola celebrate dagli stessi scolari.

Giovita Scalvini già nel 1829, parlando dei *Promessi Sposi,* aveva detto una frase che, messa in relazione al futuro, ha l'aria di una profezia: « Nascerà una nuova poesia la quale non sarà nè classica nè romantica ».

Se pensiamo alla poesia carducciana, pare davvero che egli abbia preconizzato la risurrezione della nuova fenice.

Così è infatti di essa, nata sulle ceneri del vecchio organismo letterario, sullo sfasciarsi della vecchia vita italiana. Cosa del resto che non era difficile travedere dalla attenta considerazione del presente e che un altro spirito acuto, nel 1866, affermava quasi con la certezza della constatazione diretta. « La letteratura italiana,

sentenziava l' Imbriani nel suo *Organismo poetico*, è morta, e per rinascere sì come una nuova fenice, per ricominciare una nuova vita....

Ma quella letteratura dell' Italia che finì l'altr'ieri è morta! »

Di qui l'affaccendarsi della critica pedagogica, a suggerire consigli e a formular le ricette dell'arte avvenire. Questa, sempre secondo l' Imbriani, avrebbe dovuto *emanciparsi dagli involucri scolastici, classici e romantici, e farsi eco della vita contemporanea....* L' Italia doveva guardarsi in seno e cercare sè stessa, *rifare la sua cultura, restaurare il suo mondo morale e rinfrescare la sue impressioni.* Ed erano, per avventura, considerazioni acutissime e, se le riferiamo al Carducci, quasi profetiche.

Questi, infatti, verso quel tempo, veniva macerandosi di studi, ricostituendo e rafforzando la sua cultura, e, pur non trascurando di tanto in tanto di prestar orecchio ai rumori del presente (es. *Dopo Aspromonte*), ricostituiva nello stesso tempo il suo mondo morale e ne abbozzava il programma e la formula per l'avvenire (cfr. *Inno a Satana*).

Ma la nuova arte italiana ancora non è nata, non c' è un dittatorato nazionale, unico, e quei canti rappresentano lampi annunziatori, non ancora alba nuova.

D'altra parte cosa facevan intanto quelli della sua generazione? Qual'era la poesia italiana di dopo il '60?

Pullulavano ancora i pisciacani amari nei prati delle Muse. Ed erano questi rappresentati dai *neoromantici* o *romantici della terza generazione.* Matricidi e becchini, a parole, della vecchia scuola letteraria, pur senza accorgersi d'esser invece figli legittimi delle sue ultime degenerazioni.

Ed è questo carattere di *degenerazione letteraria* e di spossamento vitale che accomunava appunto nomi ed

artisti di caratteri diversi quali: Boito, Praga, Tarchetti, Zendrini, Betteloni, Pinchetti e, se volete, A. Costanzo.

Altro carattere comune, corrispondente all'esigenze di un tempo di sbandamento e di noia, è la tendenza e la pretesa di novatori. Ma il male era che quello che doveva essere vero e proprio «*rinnovamento*» diventa in loro «*ricerca*» e tentativo; donde una originalità fittizia e artificiosa, ch'era piuttosto stranezza che innovazione. Era il loro una specie di isterismo letterario per cui l'inesplorato, la novità ad ogni costo, diventava canone estetico e suprema finalità artistica. Press'a poco il detto di Baudelaire: «*nel fondo degli abissi, purchè ci sia del nuovo*».

Si capisce perciò come da questo atteggiamento paradossale e quasi morboso non potesse venire la rigenerazione della letteratura, e da questi tentativi disparati e sporadici la fondazione di un'arte nuova. Quella fresca aura di vita, che sembra talvolta movere dalle loro poesie, non rinverdì nulla e nulla rinnovò.

Altro che dell'avvenire! Codesta poesia aveva la malattia nelle vene e già mandava, come osservava il Carducci, un puzzo di morticino.... Era una specie di *poesia funeraria*.... rigogliosa come i fiori di serra, ma di succhi artificiali, polposa e grassa come fiori di camposanto nati dalla putrefazione. Poichè la ricerca e il tentativo dell'ispirazione divennero in loro sforzo e smania, che non riuscì a dissimulare a lungo l'innata impotenza e povertà della immaginazione.

La loro lirica, bene fu osservato (1), era *poesia di sorpresa* che l'opportunità rendeva attraente e piena di sapore, ma dopo la sorpresa, spariva ogni incanto e perdeva ogni vitalità.

Erano innesti varî, ripeto, praticati in diverse guise, secondo i varî temperamenti, alla vecchia rovere del ro-

(1) Cfr. P. ORANO, *I moderni*.

manticismo, impotente ormai a rinnovellarsi per mancanza di fluema vitale.

E poi i succhi di cui codesta lirica si nutriva non erano nemmeno genuini e non rappresentavano altro che un' importazione di surrogati stranieri da Heine, De Musset, Baudelaire, Goethe. Importazione per di più avariata e corrotta da temperamenti fatui e leggeri. In essi, ad esempio, quello che nel *Faust* è grandioso, pur negli accoppiamenti del fantastico del tragico e dell'umoristico insieme, diventa miscuglio puerile e bizzarro nel Boito.

L' illusion libellula | *che bacia i fiorellini,*
L' illusion scoiattolo | *che danza sopra i pini,* etc.

Il Praga cerca la novità nelle pose sataniche, anticristiane, antimanzoniane e, per ostentazione, si atteggia a becchino del passato e del vecchio romanticismo. È Lui che invita il Manzoni, il Vegliardo *in sante visioni assorto,* a morire:

Casto poeta che l'Italia adora,
Vegliardo in sante visioni assorto,
Tu puoi morir, degli anticristi è l'ora....
Cristo è rimorto —

inneggia ai sette peccati mortali che gli stan sul cuore, *come in un tempio inginocchiati* e fa pompa della sua indipendenza letteraria:

e nessuno s' impenna e fa gli occhioni
se vengono a sapere
ch'odi il mestiere d'imitar Manzoni (1).

Altro elemento comune di questa «scuola» è un ritorno alla realtà, un atteggiamento realistico e ve-

(1) Cfr. *Ecloga a B. Zendrini.*

ristico, come volete; ma la realtà da costoro veniva più che idealizzata o rappresentata, contraffatta da un impressionismo patologico (Praga e specialmente I. Tarchetti) o da una impostatura languida e melensa (Zendrini) quando non degenerava in una sciatta prosaicità come nel Betteloni.

Le cui «*Primavere*», se han talvolta qualche alito fresco e odoroso e veramente primaverile, si spampanavano nella più borghese mediocrità.

Si stava assai benino | un tempo alla Regina!
Buona cucina, ottimo vino.

Ma, altra forza ed altra fede ci voleva per rinnovare la letteratura ed altri uomini che questi veri o sedicenti bevitori d'assenzio o melanconici nottambuli peregrinatori di camposanti annoiati e beffardi.

Era una generazione fatua, malata, e scettica anche nei riguardi dell'arte e della poesia che prendeva come trastullo ozioso. Al Praga fornivano le rime:

un sigaro fumato in santa pace
e il bel profilo di due spalle opime....

Trappisti di un idealismo lunare, dolce e gaudente, cantano, alcuni, la morte a fior di labbra e rimpiangon la vita modesta e casalinga e la dolcezza dell'idillio; eretici a parole, certosini nell'anima, mezzi arcadi e mezzi nevrotici secondo l'esplicito riconoscimento di loro stessi:

Noi siamo *i figli dei padri ammalati!*
O fantasie dell'ammalato ingegno! (1).

Ma quando non si ha serietà di propositi, seria concezione della vita, forza di carattere, amore allo studio, fede e passione, non si può far grande poesia.

(1) Cfr. PRAGA, *Preludio*, 1864.

Eran andati costoro, spinti dall'*arcano iddio baldanzosi e trepidi — la nova presentita arte cercando,* ma l'empio, il brutto, il piccante non vince sulle *putrefatte antichità* e da queste sorse che doveva ottenere il premio che a *lor,* povero Cesare e Vittorio Betteloni e povero Praga ! *sorte non diede.*

Così, di fronte a questa schiera, come fu chiamata e non so perchè, di « *garibaldini dell'arte* », forse perchè vanno alla ventura pei campi della poesia, o che so io, di fronte a codesti masnadieri da commedia, che nessun conto fan della vita e delle sue mète, per cui il *cimitero è bello come un gioiello,* a cui le fosse spalancate *mandano sorrisi inebrianti* (1) e, com'ebbe a dire il Boito, *giocavan al paleo colle teste di morto,* vien su un uomo, un uomo vero, che ha forza e fede nella vita e nell'arte, che ha già un interno mondo da attuare, una mèta chiara in testa da raggiungere, verso la quale procede con volontà ferma e tenace. Quell' « uomo vero » di fronte a quei « fantomi » è Giosue Carducci.

Anch'egli vuol riformare e innovare, ma il suo non è capriccio e smania di originalità ; anch'egli rivendica la sua indipendenza letteraria e reagisce contro quelle tendenze che il Manzoni frainteso aveva fatto prevalere in Italia (2) ; ma tutto questo non è disconoscimento leggero, ma conseguenza di un vero e proprio sistema di nuove idealità civili, religiose, politiche, che egli ha ora da contrapporre, alle quali s' è votato, e che costituiscon come la spina dorsale di tutto il suo carattere. Il Carducci adunque, dopo il '60, di fronte a queste *personalità di moda,* appare già come una figura singolare e una fisonomia a lineamenti ben distinti ; e in mezzo a questi artisti per diletto, l'unico erede del vecchio spiririto letterario, l'unico che prenda le cose sul serio ed

(1) PRAGA, *id.*

(2) Aveva detto il CAPPONI : « In Italia tutti siamo manzoniani ». (Cfr. CARD., *Prose,* 525).

abbia dell'arte e della vita la severa coscienza dei nostri grandi. Intanto, formulato il suo programma con poche idee sì, ma chiare e ben infisse nel cervello, solitario ed appartato procede per la sua via. Ma ancora, fin verso il settanta, abbiamo un *Carducci Minore*. Ancora non s' è impadronito a pieno nè del suo spirito nè della realtà del suo popolo; sì che in questo tempo ('61-'68) abbiamo solo lampi e guizzi improvvisi (*Satana, Dopo Aspromonte*), segni forieri e annunziatori, ma non ancora una nuova arte e un grande poeta.

D'altra parte, vediamo ancora incertezze, offuscamenti, deviazioni ed un processo di formazione lento e penoso. Lentezza che dipende anche dal fatto che abbiamo già rilevato, dalla cautela e moderazione con cui è abituato a procedere. Di fronte ai contemporanei che abbiamo citato sembra un pedante, ma la sua pedanteria non è che la conseguenza di una più seria e profonda concezione dell'evoluzione dell'arte. Egli non va come loro *alla ventura* in cerca del nuovo, non cerca l'effetto, quanto di costruire solidamente. Capisce che non si può senza pericolo parlare di innovazioni assolute e che bisogna conservare anche e restaurare; e perciò s' indugiò a lungo nei contatti col passato a costo di allentare lo sviluppo e la libera espansione del proprio spirito.

« Pur tuttavia tenendosi lontano dalle fazioni letterarie e *restaurare* si può con riacquisto di idee e di forme; e *conservare* con decoro di ricchezza; e *innovare* con vantaggio d'aumento. Ma si restauri quello solo che è acconcio di ciò, e temperando; ma si consumi quello che è degnamente utile, e riformando: ma s' innovi dove è necessario, e ben meditando il presente e riguardando al passato adeguatamente all' indole della nazione (1) ».

(1) Cfr. *Prose*, pag. 14.

Programma modesto e moderato, cui si attenne con scrupolosa esattezza. E da questo periodo di preparazione e di vigilia vennero studi, e tentativi che rappresentan la produzione che va sotto il titolo di *Levia Gravia* e l'ultimo periodo della sua educazione.

Poesia di studio, di ricerca, di addestramento fatta sempre con in mano il filo d'Arianna del suo pensiero : la tradizione.

Essa rappresenta la seconda fase della *reazione* carducciana. Reazione relativamente considerata alle nuove condizioni della poesia nel decennio 1860-1870 ancora più violenta della prima, se pure meno aspra e meno cruda e meno anacronistica in sè stessa.

Il classicismo carducciano infatti comincia ora ad essere più *souple*, più morbido e tornito, senza le ruvidezze letterarie, mitologiche e pedantesche e con savia contemperanza di elementi moderni. È un primo passo verso quella rielaborazione o metamorfosi del classicismo che il Poeta progressivamente svilupperà, sfrondandone gli elementi morti e caduchi e fissandone gli eterni e immanenti in una raggiante cristallizzazione di perfezione formale.

Ed era questa una via che cominciava anche in quel tempo ad apparire come via di salvazione. Che se il classicismo di Enotrio non veniva ancora digerito nel 1868, per la sua eccessiva crudezza e freddezza letteraria, veniva però gustato nelle *Poesie* dello Zanella e in alcuni canti del Prati ; l'*Incantesimo* veniva definito *miracolo di poesia* d'un romanticismo alla Teocrito e alla Shakespeare (1), e il *Canto d'Igea* paragonato ad un coro di Sofocle e a un canto di Esiodo o di Lucrezio. E quel che è il bello erano il Carducci

(1) « Miracolo di poesia, d'un romanticismo quale TEOCRITO avrebbe sentito, e quale SHAKESPEARE avrebbe potuto elaborare nel *Sogno di una notte d'estate* ».

e il Nencioni, i vecchi e classicissimi *amici pedanti* che così sentenziavano.

Per comune portata di tempi, in questa maniera, come si vede, siamo arrivati già ad un punto di contatto e di accordo tra le due scuole.

Il classicismo rinunzia al suo ciarpame rettorico-letterario e il romanticismo alle sue sciatterie per accordarsi nell'ideale della precisione, compostezza e regolarità, dell'immaginare e dell'espressione. Restan sì, è vero, anche nel Vicentino che meglio parve rappresentare questo connubio e questa conciliazione, traccie della vecchia scuola: un certo spirito manzoniano, nel vivo senso religioso, nella moderata conciliazione, comoda quanto fittizia, dei principî della scienza con quelli della religione, e una certa sentimentalità cristianamente umanitaria (cfr. *Il Piccolo Calabrese*) che ricorda l'Aleardi, ma son risuscitati anche e riconsacrati i canoni della precisa visione ed espressione classica, son dissipate per sempre quelle nebulosità e indeterminatezze, e sfuggite quelle negligenze che s'eran quasi arrogate il diritto di nuovi modelli. Vedasi per questo: *Una conchiglia fossile, Per un ospizio marino,* i *Sonetti dell'Astichello,* e specialmente *Egoismo e Carità,* vero gioiello, per nitidezza di disegno ed eleganza di fattura, classicamente oraziano.

Ma il romanticismo veniva intanto ripudiato implicitamente anche nella sostanza, in quell'atteggiamento spirituale che ne aveva costituito come l'intimo fermento. *L'Armando* è la sua autocondanna. *Consalvo,* peggiorato ancora, è divenuto *Armando.* Si comincia ad accorgersi che il troppo fantasticare e il poco operare è una malattia. Il Prati ne è conscio e scrive, a forti tinte byroniane e goethiane, un grave poema metafisico, come rimedio. A parte l'efficacia pratica di esso, questa coscienza del male, questo presentimento e bisogno di una nuova vita è già qualcosa, e costi-

tuisce forse il pregio maggiore del libro tra tante astruserie fantastiche e metafisicherie.

Pregio d'ordine extrartistico, s'intende, ma molto importante e molto significativo letterariamente, se lo riferiamo al Prati.

Dunque anche a giudizio del Poeta trentino, aveva ragione il giovane Carducci a parlare di *scrofola*, di *eunuchi*, di *arcadia* e che bisognava cambiar via. In questa maniera il vecchio romantico riconosce lo stesso mondo ideale del giovane apostolo del classicismo.

Il poema pratiano termina col *Canto d'Igea*, e il *Canto d'Igea* sembra, per così dire, porger la mano all'*Inno a Satana* e *Per le Nozze di Cesare Parenzo*.

Sicchè verso il '70 si chiudeva per sempre quel mondo di fantastiche nebbie in cui tanti Don Chisciotti errabondi avevano galoppato.

Un nuovo atteggiamento prende lo spirito dinanzi alla realtà. Sintomo e precedente e quasi simbolo di questo rinnovamento Giuseppe Mazzini, verteriano e leopardiano che finisce uomo pratico e d'azione. Egli il ponte di trapasso attraverso il quale le nuove generazioni si avviano a più virili propositi e ad una vita più fortemente sentita e vissuta.

Un alito di sano naturalismo, osserva Francesco de Sanctis, viene nella seconda metà del secolo XIX a ritemprare le nuove generazioni e ad informarne le idealità.

Dopo il periodo rappresentato da Goethe, Byron, Leopardi, un altro ne segue con tendenze contrarie. Dopo la contemplazione e la negazione, l'azione. Fausto non domanda più: cos' è la vita; Consalvo non dice più: *due cose belle ha il mondo: Amore e Morte*, ma dice una cosa sola: Amore, e non timido amante conquista e possiede Elvira (1).

(1) Cfr. il *Saggio sull'Armando*, nella «N. Ant.», giugno, 1868.

La materia vien riabilitata, il mondo considerato, direbbe il Mazzini, come una *lavoreria*, un'officina; la vita una missione; il dovere come azione più che come rinunzia e passività; la gioventù, la forza, il lavoro esaltati come cose belle e buone.

Ora il Prati nel '68 scrive l'*Armando*, che rappresenta come il simbolo di transizione letteraria a questo nuovo periodo.

« Ha visto una malattia e ha scritto un libro ». Vero è che il libro è a sua volta anch'esso malato e i rimedi della stessa natura del male; nè questo poteva essere guarito omeopaticamente, nè sconverrebbe al Prati il vecchio: *medice, cura te ipsum:* in ogni modo, se l'*Armando* non può rappresentare il poema delle nuove generazioni, esso assomma tutta la vecchia epoca spirituale; e, nella fine, col *Canto di Igea*, mentre di essa pronunzia la definitiva condanna, intravede la nuova fase di vita dello spirito italiano e come il cigno morente, sul far del tramonto, le canta il canto suo più bello. E intanto mentre i vecchi si beano gli ultimi istanti in questo senso, ch'è nostalgia e presentimento insieme, di una nuova êra e di una nuova gioventù, il Carducci apre i suoi polmoni alla brezza vivificatrice, come di un mattino nuovo e scrive l'*Inno a Satana*.

Le due generazioni e le due scuole par che si abbraccino; l'una consegna morendo la lampada simbolica all'altra e i vecchi consacrano e benedicono la nuova gioventù.

L'inno alla vita, al lavoro, all'uomo moderno, sul finire del sec. XIX presentito dal Prati, è baldamente intonato dal giovane poeta della terza Italia.

In questo contatto letterario vengono già additati e rivelati per comune consenso, alla storia ideale della poesia, quali, dopo tanti deviamenti, dovevan essere le idee informatrici dell'arte avvenire e cosa doveva sopravvivere di eterno sulle vane contese.

Siamo, ripeto, arrivati a questo: che il Prati concorda in quello che il giovane Carducci ha celebrato nell'*Inno a Satana* e questi ritrova finalmente nella vecchia scuola scomunicata un canto degno d'esser cantato, novello *Carmen Saeculare*, ogni anno nei Ginnasi d' Italia. Ma i romantici eran vecchi e morivano; e di quelle idealità nuove toccava ai giovani di farsi voce potente e banditori di fronte ai posteri. Il Carducci ne ha già assunto l' impegno.

Nel *Satana* per intanto, in forma sommaria ne ha fatta la proclamazione; poi, nell'opera posteriore, non dovrà far altro che svilupparla, chiarire e dedurne nuove conseguenze ed applicazioni.

Non appena gli eventi ne forniranno l'occasione, Egli intonerà il suo canto in *do maggiore*; la passione politica maturerà il poeta e dal *Carducci minore*, uomo di libri e letterato, verrà fuori il novatore, il mastigoforo e il Vate della nuova Italia.

Come vennero i tempi di agire e di « sentire » Egli sorse nuovo, forte ed ardente sfasciando da sè le bende e l' infule del suo letteratismo e precipitandosi urlante nei dibattiti della nuova vita nazionale.

Si racconta (1) dell'Aleardi che, alle lodi degli amici sull'opera sua, rispondesse, non senza malinconia, negli ultimi anni: « Non lodate; di tutta questa roba non resterà nulla di qui a venti anni; ho sbagliato; la strada è un'altra e c' è chi l' ha vista; e se non pretende di percorrerla troppo in furia, otterrà fama vera e duratura ».

Alludeva Egli forse al Carducci? Se sì, avremmo in queste parole la più bella ed esplicita dichiarazione di fallimento della vecchia scuola ed insieme il suo nobile atto di testamento con cui riconosce e consacra l'arte avvenire, l'arte di G. Carducci.

(1) Cfr. PADOVANI, *A Vespro*, pag. 109.

IL CARDUCCI MAGGIORE

Verso il '70, si può dire, comincia l'opera maggiore del Poeta. Prima l'opera sua, storicamente considerata, nello svolgimento della nostra letteratura, non era stata che dibattito polemico, affermazione di principî, reazione e restaurazione; e soggettivamente vigilia di armi, preparazione, sveltimento ed esercitazione. Gli *Juvenilia* e *Levia Gravia* sono formulazione di programmi, schemi e disegni della via che il Poeta si propone di seguire, formazione ed assestamento della propria individualità letteraria. Ma rivelazione artistica ancora no.

Dal '57 al '68 Egli è come fuori della realtà, e della vita che gli scorre dinanzi egli non si è ancora reso padrone; vive incerto in se stesso, senza trovarsi, smarrendosi talvolta in tentativi, senza fulcro cui convergere ed appoggiare le sue forze e la sua ispirazione. — È come Leopardi giovane nella biblioteca paterna, Parini giovane nelle accademie, Monti giovane nell'Arcadia. Di quella vecchia Italia, dell' Italia che compie la propria rivoluzione, altri s'eran fatti voce potente; c'era tutta la letteratura patriottica in cui altri nomi erano, direi, officialmente e più largamente rappresentativi. Il nostro poeta partecipa sì, anch'egli, agli aneliti e alle speranze d'Italia, anzi direi, *vive e soffre in passione*, la storia del suo popolo, ma sempre, come poeta, in sottordine; rientrando attraverso l' imitazione, nell'alone di quella poesia ormai da altri consacrata e ormai fissata in forme rigide e convenzionali. Egli sarà voce della nuova Italia. È appunto sullo sfasciarsi della vecchia Italia e della vecchia letteratura nata e formatasi per essa, che spuntano i primi albori dell'arte propriamente carducciana. Il primo momento di trapasso dal

vecchio al nuovo, fu periodo di transizione, di lotta politica e di disagio morale; e di questo momento storico cominciò a farsi rappresentante il Carducci come poeta. I *Giambi* ne sono il risultato artistico. Essi rappresentano come la requisitoria ideale alla storia del tempo, segnano il trapasso e la crisi nella nostra vita nazionale e letteraria mentre vengono a impersonare la nuova poesia patriottica della nazione costituita. Al vecchio patriottismo, a alla vecchia poesia patriottica che col '61 si spenge, come letteratura di convenzione, viene sostituita una nuova forma di natura affatto diversa, fortemente sentita, agitata e convulsa.

È la prima poesia letteraria politica, civile, di una nazione appena formata che prelude ad una nuova epoca nella nostra vita civile e ad un nuovo orientamento nella nostra letteratura. Il Carducci stesso se ne accorse, e se ne accorsero anche i migliori tra i vecchi patrioti della vecchia generazione quali, ad esempio il Mamiani, che la consacrarono con l'elogio sincero e spassionato.

Perciò dal '67 in poi, della vita italiana sarà espressione e rappresentante non più il Prati, l' Aleardi, il Mercantini, il Dall'Ongaro, il Fusinato, ma G. Carducci. Egli il *poeta della terza Italia.* Questa si annunziava con una revisione del passato, con la condanna del presente, col rammarico ideale, e con la lotta interna, il malcontento e la delusione. Il fascio nazionale, creato dai moderati nel '59, si sciolse come fosse stato un artificio diplomatico nel '61, mentre prima e dopo il '70 la stessa questione dell'acquisto di Roma e dell'unificazione nazionale, che aveva un tempo momentaneamente cementati i partiti, diventa motivo di nuove lotte e di nuove scissioni.

Qualunque ne fosse la causa e di qualunque partito la colpa, o dei moderati, per aver anteposto, come diceva A. Mario, l' indipendenza alla libertà e per non esser ricorsi alla rivoluzione, o dei repubblicani; fatto sta che si stese in alcune zone della vita italiana un'atmo-

sfera gravida di risentimenti politici, di delusioni, di rimpianti e di recriminazioni.

Tanto più violente quanto più di fronte al vecchio idealismo repubblicano, vinto ma non domo, la maggioranza amorfa dei politicanti si abbandona a un turpe rilassamento, a un basso mercato, che pareva insulto ai freschi allori degli eroismi recenti. — Al poeta republicano la maggioranza governante sembrò un popolo di raggiratori, di gnomi e di lestofanti.

Roma, il vagheggiato centro della civiltà, apparve *Bisanzio*, polo d'attrazione della corruzione politica e del farabuttismo affaristico e protestò con voce viva e sdegnata. I *Giambi*, ripeto, sono la poesia rappresentativa di questa «crisi» e di questa coscienza turbata, tumultuaria e confusa. I quali portando allo scoperto quello che confusamente, se pur gelosamente dissimulato, si insinuava nell'animo della parte più pura della nazione, cooperarono efficacemente alla formazione di una nuova coscienza, a un salutare rinnovamento.

Così il flagello fu la prima carezza del Poeta alla sua patria. «*Triste novella io recherò tra voi. La nostra patria è vile*». Intanto Egli prendeva possesso della realtà e della storia del suo paese, come nell'*Inno a Satana* aveva preso possesso del proprio pensiero e redatto il programma della propria personalità civile, letteraria e morale. Ora l'opera del Carducci comincia ad essere opera viva e ascoltata e la sua musa, come preconizzava il Mamiani (1), la nuova Musa del sec. XIX. Il Poeta stesso sente di aver fatto con l'epodo per E. Corazzini «un non so che di vero, di ardente, di nuovo» (2) e si riconosce qualcosa di più del Prati e dell'Aleardi. E del rinnovamento si accorgeva anche il pubblico, se dobbiam giudicare dai vio-

(1) Cfr. la lettera del CARDUCCI *al Chiarini*, del 1868 (*Lettere* pagg. 114-115).
(2) Cfr. *Lettere*, 114-115.

lenti contrasti che suscita con i primi giambi. Si sente subito, che questa poesia non era poesia per gioco e per ischerzo, una lirica di tentativi e di pòse come quella dei neoromantici; che il Poeta non aveva voglia nè di piacere nè di scherzare nè di adulare; che non era poesia vuota, senza polmoni e senza spina dorsale, o frolla di *tabe accademica* come la vecchia *rimeria* d'occasione, e pur attraverso i disprezzi, i compatimenti, gl' insulti dei partigiani, il popolo italiano dovette sentire che un rinnovamento nell'arte si stava compiendo.

«*Bisogna rinfrescar le impressioni, guardare la realtà intorno a sè, per trarre fuori la nuova arte*» aveva detto l' Imbriani. Il Carducci è arrivato a far proprio questo. Lascia i libri, si tuffa nella realtà viva, direi sanguinante, del suo tempo e dal cuore di cittadino integro ed onesto e dalla passione repubblicana escono gridi profondi, fremiti e accenti nuovi. Per circa dieci anni corre la giostra della politica nazionale. Cavaliere di ventura dell' idealismo repubblicano e dell' idealismo civile contro la facile politica delle transazioni e il facile adattamento della borghesia.

I *decennali*, ripeto, sono il documento del patriottismo nuovo di contenuto e di forma, nutrito di profondi odi e di ardenti amori che sorge al contatto dell'anima italiana confusa, addolorata e sbandata poco prima e poco dopo il '70.

Ma anche questo periodo passa, s'attenuano i ricordi amari della terza guerra dell' indipendenza e del riacquisto di Roma, la coscienza nazionale si va man mano rasserenando e assestando e con essa l'anima del Poeta. E allora si orienta diversamente anche la sua ispirazione. Sbolliti i risentimenti politici Egli si ricorda d'essere, oltre che cittadino, uomo di lettere e poeta, e si tuffa negli studi e nella sua antichità; l'azione cede il posto all'arte e alla contemplazione.

Già l'ultimo giambo *Il canto dell'amore*, mostra i

segni dell' interno cambiamento e sedamento e l' inizio di un movimento espansivo nello spirito del Carducci. Richiamato, pur attraverso lo studio di poeti stranieri che dopo il settanta veniva traducendo, agli antichi amori, appena lo storico, lo studioso, l'artista ripresero il sopravvento sull'uomo di partito, si assorbì nella pura, serena e disinteressata contemplazione e si applicò al puro lavoro di cesello.

Di qui nacquero le *Primavere Elleniche,* che sono il preludio della nuova fase dell'arte carducciana. Intanto un movimento analogo avveniva nell'anima delle nuove generazioni. Le quali, dopo tante lotte, tanta polvere di battaglie e tanta afa di discussioni, sentivano proprio il bisogno di prendere un *rinfresco* di *letteratura* (1). La poesia dal '48 al '60 era stata una gran macchina di guerra, utile sì ai bisogni del momento, ma senza germi di fecondità e addentellati pel futuro. Era stata una *letteratura pelasgica* e nella subordinazione dei principî dell'arte ai fini politici, un'*accademia arcadica e idealistica,* in cui c'era davvero da prendere quella che il Poeta chiamò l' *itterizia del brutto* (2). Poi c'era stata una letteratura di sporadici tentativi, di novità, di astruserie e di fantasticherie. Ma eran artisti e poeti senza asse e perni di gravità, dilettanti e faciloni.

Si sentiva il bisogno di un rinnovamento radicale, di un dissodamento profondo della letteratura ; le critiche e i vaticini e le ricette del tempo ne dimostrano il desiderio e l'aspettazione (3) ; ma novatori autentici non apparivano. Apparivano invece i *neoromantici.* Betteloni, Zendrini, Praga, Boito, Tarchetti, Pinchetti, Fon-

(1) Cfr. CARD., *Op.*, III, 267.

(2) Cfr. *Prose* (*Levia Gravia*), 121-3.

(3) V. IMBRIANI, *Organismo poetico*, 1866. — DE MEIS, *Dopo la laurea*, 1868-9. — DE SANCTIS, *Studio sull'Armando*, 1868.

tana. Dilettanti dell'arte, baccanti dell'ispirazione e della novità, ma in sostanza tutta gente ammalata, viziata di cultura e di scetticismo, che si voltolavan qua e là sul letto dell'estro fittizio, con travaglio e disagio, senza speranza e senza promesse di fecondità.

Qualcuno arrivava anche a fare cose fresche, spontanee ed originali, come il Praga, ad esempio, in certi tocchi di verismo e di impressionismo descrittivo, ma come per incidenza e per caso; in sostanza l'opera di costoro non poteva presentare addentellati di grandi opere e possibilità di sviluppi, e restava nei limiti del tentativo. Costoro insomma, mentre si attendeva una seria e propria rivoluzione, non facevan che rititillare la stanca letteratura con salse piccanti di verismo, con afrodisiaci d'oltralpe; poichè era in fondo tutta gente malata di *tabe letteraria*, della peggiore specie. E poichè era gente, ripeto, senza serietà vera, senza fede nè in sè, nè nell'arte, nè nella vita, l'arte e la vita rifuggì dal loro amplesso.

Occorreva, di fronte a codesti *poseurs* scettici e fantomatici, un uomo vero di fede e di sincerità; un artista autentico temprato di buoni studî, di fronte a codesti parnassiani leggeri; uno insomma che prendesse le cose sul serio, riprendesse con fede i più nobili valori della vita e dell'arte e ne facesse elemento di poesia. E quest'uomo c'era, e l'Italia di dopo il '70 lo riconobbe in Giosue Carducci.

Anima sdegnosa e severa, scevra di ogni mollezza, di forte volontà e di nobilissime aspirazioni, ristabiliva nel poeta l'armonia e l'equilibrio tra le varie funzioni d'uomo, di cittadino, di artista e nella tradizione letteraria la continuazione di quella grande letteratura che assomma nell'anima dell'artista l'anima e le voci di una generazione e di un popolo.

Comincia, abbiamo visto, coi *Giambi*, con lo scudiscio a vivificare e a scuotere l'anima nazionale e

seguita dopo il '70 a rinsaldarla, dirigerla, incitando le nuove generazioni al culto disinteressato del bello, alle glorie della storia e alle più alte idealità civili e morali. Ecco pian piano nel 1871 con le *Poesie di E. Romano,* e nel '73, nel '75 con le *Nuove Poesie,* nel '77 con le prime *Odi Barbare,* attrarre l'attenzione e l'interesse della nazione e, dispersi gli ultimi avanzi e l'ultimi epigoni di codesti gnomi della poesia, a tappe non brevi ma costantemente progressive, riuscire a piantare la sua bandiera sui clivi dell'arte italiana.

Si sentì che sotto quella poesia c'era una pulsazione di vita forte e robusta e non del sentimentalismo, dell'arte e non del tecnicismo o della facileneria, della fede e dell' ardore, e non il diletto e la civetteria.

E allora l'Italia finalmente prese sul serio codesto pedante di professore uscito dai codici e dalle biblioteche e dopo varie critiche e dissensi secondari, validamente respinti dal Poeta ben agguerrito e combattivo, dovette farsi di lui il *dittatore ideale.*

E allora Egli comandò e imperò ai suoi connazionali, dalla cattedra, dalla tribuna, dai libri. Con la parola, con gli scritti e con l'esempio si fece ad additare le nuove mète e le nuove vie agli italiani, negli studi, nell'arte e nella vita. La gioventù di prima il '70 aveva lasciato le scuole per le barricate e per i campi di battaglia, anzi anche i libri eran diventati strumenti di guerra. L'*Jacopo Ortis*, le *Canzoni patriottiche* del Leopardi, le *Fantasie* del Berchet, i romanzi del Guerrazzi e del D'Azeglio e le tragedie del Niccolini bastavano alle esigenze del loro spirito.

Ma, fatta l'Italia, si vide che s'era fatto anche un vuoto nella cultura nazionale. Ora l'opera del Carducci servì a colmare questa lacuna. Dalla cattedra, come il Foscolo a Pavia, Egli consigliò agli scolari la storia, la filologia, le biblioteche, per ritemprare il sentimento nazionale e, riallacciandolo al passato, rendere davvero

coscienza seria e severa, quella che minacciava di diventare *boria*, mentre con l'opera critica risuscitava la nostra letteratura, ne controllava le vicende e i caratteri, e con la poesia ne assommava le glorie.

Così sulla sua scorta e sotto le sue esortazioni l'Italia di dopo il '70 veniva facendo un severo tirocinio di erudizione e prendeva quel vivace rinfresco di letteratura e di storia cui abbiamo accennato.

Corrispondente espressione e documento artistico di questo periodo intellettuale e culturale le *Odi Barbare*.

« Finito il periodo in cui, dice il Chiarini, la politica aveva fatto tacere la letteratura, un soffio di vita intellettuale era passato per le giovani generazioni; ravvivato l'amore alle discipline storiche, penetrato il rigore nelle discipline filologiche; per questo l'opera carducciana anche in ciò ch'essa aveva di più intimamente letterario potè essere intesa e gustata ». Essa era all'unisono colle rinnovate condizioni esterne e di esse si faceva espressione e promotrice. Le *Odi Barbare* nelle loro successive apparizioni (1882-83-89) e le *Rime Nuove*, *Rime* e *Ritmi*, erano le voci solenni che venivano ai giovani, pregne di convincimento, di autorità e di seduzioni. Anche quel che in esse v'era di erudizione e di letteratura, era motivo, anzichè di repulsione, di allettamento per la gioventù studiosa e riavvezza alla severa ombra delle biblioteche.

Quelle forme e movenze virgiliane e oraziane, dopo le imitazioni straniere, quella serenità spirituale che traluceva dalla poesia carducciana, attraverso i richiami e il ravvicinamento all'arte greca quasi radiazioni e vibrazioni di una solare atmosfera intensamente azzurra, quel sereno senso della realtà dopo tante deviazioni dolorose nel misticismo e nella metafisica, quella nitidezza di contorni, dopo, come dicevan, i nostri vecchi classicisti, tante nebbie *caledoniche ed erciniche*, e infine quella forma precisa, scultoria e pittrice severamente castigata e infrenata dopo tante

sciatterie e indeterminatezze, parvero una rivelazione, e il Carducci fu battezzato come il più grande poeta nazionale. Non solo, ma poichè Egli era maestro e guida, fu riconosciuto come dittatore non solo della letteratura ma della vita italiana (1) dell'ultimo trentennio. Egli fu per antonomasia il poeta della « terza Italia ».

Invero Egli di essa celebrò l'epopea. Le *Odi Barbare* e alcune *Rime Nuove* e *Rime e Ritmi* costituiscono come il poema della rinnovata coscienza nazionale emanante dal riconoscimento entusiastico delle glorie e delle storie antiche e recenti ; pieno di allarmi e di veglie e di moniti solenni.

Poema patriottico, ultimo splendido fiore che la coscienza e l'arte italiana risvegliata produsse in un cinquantennio. Il passato fu tutto riscavato, le tradizioni letterarie, civili, artistiche furono il materiale che l'ispirazione del Poeta vi fece confluire, per fonderle, con ardente amore.

E così Egli dalla sintesi del passato intendeva creare il futuro. I vecchi patrioti riscavavan le nostre storie per un immediato presente di battaglie, il Carducci le assommò per un lontano avvenire di gloria che si riprometteva alla patria.

Per queste ragioni il carattere della poesia carducciana è eminentemente nazionale. Carattere che tanto più necessariamente dobbiamo riconoscere come *essenziale* nell'opera sua, quanto più assurdo sarebbe fargliene carico (2). L'assorbimento in un sogno di bellezza, o in una speculazione filosofica al di fuori dei vincoli etnici e delle vicende del proprio tempo, non son caratteri dell'anima carducciana, come l'universalità della visione, e i problemi dell'essere in ciò che hanno di immanente e di eterno, non sono le mète della sua ispirazione e del suo spirito. Egli fu, qui

(1) Cfr. Thovez, *op. cit.*
(2) Thovez, *op. cit.*,

osserva bene il Thovez, innanzi tutto un cittadino di Roma, un rivendicatore della grandezza repubblicana e un incitatore degli Italiani. Non che giammai cantasse e sfogasse anch'egli il suo doloroso e sognante io, ma, se lo fece, fu per incidenza; la molla centrale dell'arte sua e della sua vita di poeta fu l'Italia, nella sua storia, nella sua letteratura, nelle sue tradizioni. Per la vita della sua nazione, non già che dimenticasse la parte più intima di se stesso, i suoi dolori, i suoi sogni, non già che disconoscesse i più grandi problemi dello spirito e della vita, ma valutò come inferiori e collocò in sottordine gli stessi problemi immanenti dello spirito e della coscienza individuale.

Egli rese *sua vita* la vita della sua nazione. Essa centro, pernio e molla della sua ispirazione, *vita del suo pensiero* e del suo cuore. E fu appunto questo sentimento prepotente, io credo, che tutto lo prese, che riuscì a trasformare in organismo vitale, ed opera organica, quello che forse poteva rimanere freddo bagaglio storico-letterario, che rese viva quella che poteva rimanere *poesia riflessa*. Il sentimento storico e letterario del Carducci, al calore del suo patriottismo si tramutò in *vita di poesia*. Fu esso, io credo, come la molla intorno a cui si aggrupparono convergenti tutte le sue forze di artista e nel quale, si fusero tutti gli altri sentimenti di storico, di letterato, di cittadino.

Risultante fu una celebrazione continua dell'Italia in tutti i suoi aspetti. Appassionato amante ne celebrò la storia: dalle leghe lombarde e dalle leggende medioevali alle guerre napoleoniche e del risorgimento, ne esaltò le bellezze naturali, dalla Sicilia all'Umbria, al Piemonte, al Cadore, all'Istria. Per questo, se altri mai, il Carducci può dirsi per eccellenza il poeta storico d'Italia.

La sua poesia, sentenzia il Croce, nata al chiudersi della vecchia vita italiana e al cominciare della nuova,

può dirsi un vero *epos* riflesso della storia d' Italia nella storia del mondo. E questa io credo che sia la determinazione che meglio di ogni altra rileva se non la natura, il significato storico e il valore della poesia carducciana nell' intimo suo contenuto ideale.

E di qui anche è, credo, facile vederne la sua importanza civile e determinare la sua posizione nello svolgimento della letteratura nazionale.

Il movimento della coscienza italica, iniziatosi sul finire del secolo XVIII e concretatosi attraverso il periodo napoleonico e del Risorgimento, si chiude con l'unificazione nazionale, determinandosi in una ampia sintesi che ne assomma la storia. Il Carducci, nipote diretto e dell'Alfieri e del Foscolo, e figlio della nostra rivoluzione nazionale, compì quest'opera nella nostra letteratura.

***

Ma c' è un altro carattere che preme di rilevare: ed è la posizione dell'opera poetica carducciana nella letteratura europea; il che vuol dire la compartecipazione dello spirito italiano, ch'essa rappresenta, nel più vasto movimento dello spirito europeo dopo i primi decenni del secolo XIX. Poichè l'opera del nostro Poeta, son solo per ragioni cronologiche, ma per singolari concomitanze storico-letterarie, oltre che per deliberata intenzione (il Carducci fu ricondotto all'antichità dalla poesia neoclassica tedesca) rientra in quella *crisi* o *reversione* ideale che, dopo il romanticismo, si ebbe in quasi tutti i paesi del continente. Con maggiore o minore intensità e atteggiamenti diversi, secondo gli aspetti, che nelle varie nazioni aveva assunto il movimento precedente.

Voglio dire che l'atteggiamento letterario che produsse in Italia le *Odi Barbare*, si riscontra, se pure

in anticipo, come prima era sorto del resto anche il romanticismo, in tutte le letterature europee quale conseguenza e reazione del movimento del pensiero e dell'arte degli ultimi del settecento e dei primi dell'ottocento.

Il Romanticismo, come un tempo la *Riforma*, sorto da un impulso di ribellione e da un bisogno di rinnovellamento, era divenuto violenta iconoclastia che aveva bruciato molti codici e spezzato molti idoli del passato.

Nel campo della letteratura come un vento impetuoso aveva spalancato le finestre delle accademie e degli arcadici *serbatoi*.

Nondimeno, anche nella maggior violenza, non era stato privo di salutari effetti, dissipando l'aria afosa, accidiosa e stagnante. E se alla vecchia quercia del classicismo aveva rotto, sfrondato e asportato i bronchi vecchi e inariditi, non ne aveva divelte le radici, che anzi; rinsollendo e rinfrescando il terreno attorno, le aveva rinvigorite per nuovi germogli. Uno di questi fu il neoclassicismo nella poesia e il neopaganesimo o il neoellenismo nel pensiero filosofico. Le *Odi Barbare* e le *Origini della Tragedia Greca*, alcuni poemetti del Tennyson e alcuni canti dello Swinburne e di Leconte de Lisle ne rappresentano i fiori più splendidi nella seconda metà del sec. XIX. Un soffio radioso di idealismo paganeggiante passa alitando, dopo i primi ventenni dell'ottocento, per tutto il cielo d' Europa, a disperdere lo scampanìo di cui l'aveva riempito lo spirito della *Restaurazione* e le foschìe di cui l'ultime propaggini del medioevalismo rinascente l'avevano aduggiato.

È uno spirito nuovo che compenetra nella Francia postlamartiniana: la poesia di Leconte de Lisle, e in parte quella di Th. Gauthier; nella Germania goethiana: la lirica di Platen e, in parte di Heine e di Hölderlin; nell' Inghilterra byroniana la poesia del Tennyson e dello Swinburne e nell'Italia manzoniana, l'opera di Giosue Carducci.

In periodi successivi, come si vede, e con caratteri differenti, secondo il vario colorito nazionale, corrispondentemente, ripeto, al tempo ed alle varie forme che nei varî paesi aveva assunto la rivoluzione letteraria e filosofica che lo precedette.

In Inghilterra, ad esempio, il romanticismo, fatte le poche eccezioni del gruppo intransigente che mise capo nei primi anni del secolo alla *Edimbourgh Review* (1802), si era limitato soltanto ad una rivendicazione della personalità, della libertà e della immediatezza dell' ispirazione, nè era stato negazione e disconoscimento così reciso da ripudiare l'apprezzamento e lo studio dell'antichità classica.

Non si era insomma determinato in quelle forme scolastiche e settarie, che in tanta libertà apparente, portavano poi allo spirito restrizioni e schiavitù grette ed assurde quanto le antiche. Così certo il più grande dei romantici, Giorgio Byron, non disconobbe l'arte antica e l'antica Ellade così come s' immola, combattendo per la nuova, nè la disconobbe l'autore di *Ellas* e del *Prometheus anbound* e tanto meno il cantore di *Iperion, Lamia, Endymion* e l'autore dell'ode a *Psiche* e *Ad un'urna greca*. Voglio dire che quelle due tendenze che nelle altre letterature si schierarono: *l'una contro l'altra armata*, apparvero nella letteratura inglese, come forze parallele e concomitanti; conciliate e armonizzate spesso nella natura calma e ampiamente comprensiva dello spirito britannico.

Così accanto alla musa più scapigliata, più individualista e quasi egotista del Byron, tanto più interiore e passionale quanto meno oggettiva, serena e contemplativa, ci sono le pure visioni platoniche dello Shelley e le serene contemplazioni di John Keats; i quali, è da notare, erano giovani e scrivevano nei momenti del massimo ardore della nuova scuola romantica. Per questo si capisce come il neoclassicismo e il neopaganesimo posteriore del Tennyson e dello Swin-

burne, non potesse assumere le forme violente e polemiche della reazione letteraria, così come violento ed esclusivo non era stato il primo movimento.

Come non si sentisse cioè il bisogno di ostentare il ritorno delle antiche tradizioni ma piuttosto di fonderle e contemperarle con le nuove esigenze dello spirito rinnovellato dell'arte.

Tale l'eclettismo sapiente e conciliativo del Tennyson, che armonizza nella varia ispirazione, la Grecia, il cristianesimo, le leggende della cavalleria ; Le Sirene, Titone, Ulisse, I Lotofagi, Godiva e Lancillotto etc. Unione che alcuno potrebbe riscontrare anche nell'opera del Carducci, cantore di leggende medioevali e di romantiche tradizioni popolareggianti, ma solo per incidenza e quale emanazione del suo sentimento storico e talvolta di una specie di dilettantismo letterario (cfr. *Mattinata, Dipartita, Cavalcata,* etc.) più che come intima compartecipazione con lo spirito e le tendenze del movimento romantico.

Analogamente in Germania, nei suoi più grandi poeti, come suole di necessità avvenire nello spirito dei sommi, universalmente comprensivi, il romanticismo non aveva portato restrizioni tiranniche e disconoscimenti meschini.

Goethe, Schiller, Heine, sono aquile che spaziano con uguale sublimità di volo per tutti i cieli della vita e del pensiero e sfuggono all' ingabbiamento delle classificazioni.

Chiamateli, se volete, romantici, ma essi amano e sentono lo spirito dell'arte antica, quanto e forse più dei più ardenti classicisti. Di guisa che era anche naturale, che le correnti artistiche le quali, come i gemelli dal mitico uovo di Leda, nacquero dall'opera loro, portassero l'impronta di questa armonia. Benchè nei minori si manifesti come duplicità di conciliazione, quello che nel genio di Goethe, poniamo, si manifesta come unità e universalità di comprensione.

Rückert ed Hölderlin sono nature intimamente romantiche, ed hanno nondimeno le più profonde aspirazioni all'ellenismo, come Platen classico è allo stesso tempo appassionato orientalista.

In Francia, a dir la verità, il romanticismo era stato più violento e rivoluzionario.

Il codice formulatone dal suo più grande rappresentante era stato aggressivo fino all'esorbitanza, scapigliato fino all'anarchia.

Ma appunto perchè redatto da una mente geniale e nato dallo smisurato impulso di libertà di un grande ingegno e di una fantasia avida e assetata di esperienze e di novità, aveva peccato, se mai, più per ampiezza che per eccesso di restrizioni esclusiviste.

La *Prefazione al Cronwell* (1) è accanita contro le accademie e le false convenzioni dell'arte, contro le *vieux plâtrage* delle vecchie poetiche e dei vecchi dogmi letterarî, ma non è per nulla esclusiva; allarga, non limita il dominio dell' ispirazione nè tanto meno disconosce la storia e lo spirito dell'arte antica e dell'antica civiltà.

Victor Hugo non fa questione di grecità o di medioevo, di dei o di maghe e di streghe, chè l'alato pegaso della sua fantasia percorre tutti i cieli, sotto tutti i climi e tutte le regioni della storia e dell'umanità.

Parimente la resipiscenza cristianeggiante dell'autore dei *Martiri*, conforme anche al carattere languido e poco violento della sua natura, non implicò nessuna condanna e nessuna scomunica diretta contro i rappresentanti del classicismo e dell'arte greco-romana.

Di guisa che si capisce come anche in Francia il movimento neoclassico, lungi dall'assumere i caratteri della reazione, dovesse anzi compenetrarsi e direi imbeversi di quell'aria nuova che il romanticismo aveva

(1) Paris, Charpentier, 1842, pag. 33.

portato. Tale il paganesimo di Leconte de Lisle calmo e sereno, senza incorporamenti letterari e atteggiamenti polemici, che fonde lo spirito e le forme del mondo e dell'arte antica con la nuova sensibilità del sentimento romanticheggiante.

In questa maniera accanto alle tradizioni orfiche ed ai miti dell'antica Grecia, è facile trovare nei *Poèmes antiques, Poèmes Barbares, Derniers Poèmes,* leggende vediche e orientali, bretoni e scozzesi, in cui il sapore della classicità, perduta ogni crudezza, si evapora come in un sensuale profumo.

Ma in Italia al contrario quel movimento (forse anche per la maggior profondità con cui il sentimento della tradizione si era radicato nella nostra letteratura e per le forme rettoriche con cui s'era sterilizzato) fu più negazione che affermazione: restringimento più che allargamento, *setta letteraria* più che tendenza del sentimento e del pensiero, che implicò un totale disconoscimento delle vecchie forme non solo, ma sì anche una rinunzia a due mila anni di tradizione e di glorie, una svalutazione sommaria cioè dello spirito e dell'arte dell'antichità.

Passato attraverso teste grette e piccine, come la Riforma nelle menti di Calvino o di Teodoro Beza, lo spirito del romanticismo divenne una nuova schiavitù, un nuovo formulario ed una nuova poetica con tutte le esagerazioni, le pedanterie e le assurdità della vecchia. Altri elementi poi, più che altrove, si mescolarono (fattori politici, sociali) a inquinarne l'intima essenza e che contribuirono poi, come vedremo, a colorire la reazione o restaurazione neoclassica del Carducci.

Vero è, si potrebbe osservare, che anche da noi ci fu chi per l'ampiezza del genio seppe assommare lo spirito delle due tendenze e superare i limiti angusti delle due scuole (Leopardi, Manzoni) ma non è questo, bisogna pensare, il romanticismo che determinò i caratteri dell'opera del Carducci. Egli, mente mediocre di pensa-

tore e temperamento passionale, intransigente e impulsivo, limitò la sua osservazione solo alle zone letterarie che più da vicino lo circondavano; vide intorno a sè il romanticismo del Bracci, del Misciarelli etc. da giovane, e del Prati, dell'Aleardi e poi dello Zendrini, del Praga e del Boito da adulto; e si capiscono perciò certe crudezze della sua reazione.

Quello cui, per ragione di tempo, Egli assistè, non fu già il rivolgimento novatore e liberale del *Conciliatore,* ma il romanticismo degli *ultra* e delle *spie,* quando cioè quel termine che il Berchet aveva trovato pei vecchi accademici del classicismo gesuita ed austriacante di verso il 1820, poteva meglio convenire ai nuovi romantici straniereggianti.

Perciò quanto più esclusivo era stato quel movimento dei primi dell'ottocento, nella vita italiana, tanto più cruda fu la reazione che provocò e più letterario e quasi arcaicamente pedantesco, specie in principio, il neoclassicismo di G. Carducci. Il quale si estese anche al di là dei limiti dell'arte, per interferire i domini della morale e della politica, come il movimento anteriore, per varie ragioni storiche ch' è superfluo accennare, era stato contaminato da elementi eterogenei ed estranei alla letteratura.

Abbiamo visto come intransigente e quasi accademicamente pedantesco fu il paganesimo del giovane Poeta. Poi quella tendenza si sublimò nei più puri elementi dell'arte (*Odi Barbare*), ma non al punto che il pesante bagaglio della sua cultura non lasciasse manifesti residui nella sua ispirazione.

La poesia carducciana conservò sempre infatti un carattere eminentemente letterario ed erudito.

Ragione questa per cui, mentre altrove solo l'arte ed il culto incondizionato del bello sopravvisse sulle inutili discussioni, mentre i dogmi, i codici delle varie scuole e il loro stesso nome spariva, direbbe V. Hugo, negli abissi dell'oblìo, in Italia non sopravvisse solo

una nuova aspirazione dell'arte ma anche una nuova tendenza letteraria e quasi una nuova *scuola.* Il che fece sì che il neoclassicismo carducciano, benchè sorto da un impulso di gioventù, rimase, per i suoi caratteri troppo crudamente tradizionali e letterari, rinnovamento sterile, incompiuto e senza possibilità di ulteriori sviluppi.

Esso si esaurisce e si conclude nell'opera del Carducci e muore con Lui, senz'altra conseguenza se non quella di aver rinvigorito lo spirito storico erudito e letterario d' Italia e di aver corretto le esagerazioni di una negazione esorbitante ed eccessiva.

Ma per capir ciò, è da vederne meglio il contenuto e lo spirito. Il Carducci è stato chiamato per eccellenza il *poeta classico* ed il *poeta pagano* della letteratura italiana. Ma a queste denominazioni è necessario, a scanso di equivoci, far dei rilievi e precisarne il contenuto. Perchè generalmente con la parola *classico* si intendono atteggiamenti e tendenze di natura molto differenti.

Talvolta infatti sta ad indicare una maniera speciale di concepire l'arte e la letteratura, tal'altra un modo di sentire ed intendere gli ideali e i valori della vita.

Ed anche nella prima accezione c' è un senso più ampio e vitale e artisticamente più importante ed un senso più miseramente ristretto ed accademico. L'uno rappresenta un atteggiamento dell'arte e dell' espressione e implicitamente una *proprietà della fantasia* e dello *spirito,* l'altro una particolare *concezione letteraria,* un modo di concepire i metodi e l'educazione artistica che ha unicamente il valore di una determinazione storico-letteraria, ad indicare un indirizzo di « *scuola* ».

Ora il Carducci in alcuni momenti di più felice ispirazione è veramente *classico,* ma non lo è allora in un senso diverso da quello per cui diciamo *classici*

tutti i più grandi poeti. Poichè in quel senso, *classico* è determinazione generale d'ordine estetico non d'ordine storico, letterario o filosofico, esso è sinonimo, come diceva Goethe ad Eckermann, di perfezione, precisione e determinazione artistica, ed è una proprietà astratta dell'arte e della fantasia che non può perciò costituire e rappresentare un carattere individuale e peculiare della poesia di G. Carducci di fronte agli altri.

D'altra parte lascia anche al di fuori tutte le intenzioni letterarie che furon gran parte dell' autocoscienza artistica e della volontà del Poeta. Poichè, se teniamo conto degli intendimenti di chi da giovane con ostentato vanto si era professato *scudiero e paladino* di certi principî letterarî e di certi modelli, Egli è da dir *classico* anche in quel senso e valore più ristretto di *classificazione letteraria* in opposizione alla « scuola » romantica, che costituì il polo opposto del suo orientamento nel campo della politica e della religione oltre che in quello dell'arte.

Classico adunque il Carducci anche nel senso etimologico di imitatore, in quanto non solo il suo tirocinio giovanile, ma anche l'opera matura è largamente compenetrata da un profondo spirito di imitazione, la quale costituisce con i suoi modelli, la stella polare e la pietra di paragone del suo senso artistico e del suo gusto. Ma *classico* il Carducci fu detto anche per il contenuto della sua poesia prevalentemente ispirata a forme ed ideali del mondo antico. Ed in parte la denominazione è anche in questo senso appropriata, benchè non sia da intendere in una maniera troppo rigidamente restrittiva.

Prima di tutto, perchè anche altri poeti della nostra letteratura, trassero quanto Lui e forse più, materia di poesia dall' antichità pagana e secondariamente perchè anche il Nostro, come alcuno dei neoclassici d'oltralpe, mescolò, se pure in dose minore, alla sua ispirazione greco-romana, fatti e leggende della vita me-

dioevale e moderna, com'era tendenza e carattere della ispirazione romantica.

Senza dire che certi atteggiamenti suoi languidamente panteistici, certi accoramenti e malinconie pensose, e specialmente il carattere fondamentale della sua lirica tutta pervasa dal sentimento della storia, lo ravvicinano in certa guisa a quello che propriamente fu, specie negli inizi, il lievito spirituale del romanticismo.

Guardando quindi soltanto al contenuto dell'opera, tale denominazione non si conviene al Carducci più di quello, poniamo, che si convenga al Parini, all'Alfieri, al Foscolo, al Monti, al Leopardi etc.

Ma c' è un altro senso della parola *classico* che ha un significato più ampio e profondo e sta ad indicare un atteggiamento della fantasia non solo ma un modo di concepire la vita, i suoi ideali e i suoi valori e tutto uno speciale orientamento dello spirito di fronte alla realtà.

È quello che più propriamente si chiamerebbe *paganesimo*, ed è denominazione che meglio, per certi riguardi, può servire a determinare i caratteri più interiori dell'opera e della poesia carducciana.

Purchè, s' intende, si determini con precisione cosa il Poeta vide e sentì del mondo antico e quali elementi ne assimilò; qual' è insomma lo spirito della sua intuizione del mondo greco-romano. Poichè, anche quando si dice *paganesimo*, son necessarie delle distinzioni per non confondere in blocco cose differenti.

Ben si capisce intanto che Atene non è Roma e che l'arte, la civiltà e il pensiero ellenico non è l'arte e la civiltà di Roma; e che anzi per certi aspetti, come, poniamo, tra il Vecchio e il Nuovo Testamento, c' è tra questi due mondi un insanabile antagonismo.

Prova, ad esempio, l'atteggiamento del pensiero di Federico Nietzsche, ammiratore entusiasta dell'antica Grecia e disprezzatore acerbo di Roma. D'altra parte

anche quando si parla di *ellenismo*, è chiaro che bisogna distinguere tra l'ellenismo preistorico, orfico e mistico, o l'ellenismo dionisiaco ed orgiastico dell'antica tragedia e l'ellenismo tradizionale di Pericle e del secolo d'oro.

Il mondo antico, infatti, attraverso la rappresentazione dello spirito moderno, ha assunto forme diverse, secondo i diversi elementi che di esso furon assorbiti e direi quasi rispecchiati.

L'intuizione pagana di Federico Nietzsche non è quella del Goethe o di Keats, di Shelley, di Platen e dello stesso Carducci. Per l'autore delle *Origini della tragedia greca* il paganesimo è orgia d'impero della volontà e della personalità, che, al di là del bene e del male, crea la sua gioia, la sua morale e la sua vita; un paganesimo *sui generis* che rappresenta l'impulso poetico di una natura ribelle, impetuosa e scapigliata di romantico.

Per altri invece l'ellenismo rappresenta una intuizione trascendente della vita e dell'arte: bellezza, serenità ed armonia; astrazione emotiva che annulla ogni turbamento e tutto ciò che c'è d'incomposto nella vita e nell'arte, nel più perfetto equilibrio della contemplazione. Ed in questa spiritual disposizione appunto rientra, come vedremo, pur con proprie caratteristiche personali, il neopaganesimo carducciano.

Ma l'ellenismo nietzschiano, orfico e dionisiaco, che esclude e rinnega la romanità e porta una violenta scissione nel seno della tradizione antica, non ha senso pel nostro poeta.

Anima semplice, schematica e unitaria, Egli prese in blocco il concetto della paganità, come lo riceveva dalla nostra più remota tradizione; concetto che accomuna Roma ed Atene, Omero e Virgilio; Teocrito, Alceo ed Orazio. Quegli elementi ideali che apparivan quasi antinomici al pensatore tedesco, si assommano in un'ampia concezione lirica, simile a quella che informò lo spirito del nostro *umanesimo*, il quale armo-

nicamente fondeva in uno stesso amore, in una stessa ammirazione, il pensiero, l'arte e la vita delle due civiltà.

Senza dire che anche il profondo senso letterario che pervade tutto il suo mondo poetico fa del Carducci quasi un epigono dei nostri della prima Rinascenza.

Ma ci sono altri caratteri che controdistinguono il carduccianesimo di fronte alla grande tradizione classico-europea.

Poichè, se esso non è il paganesimo del lirico pensatore tedesco, non si può nemmeno identificare senz'altro con quello di Goethe, poniamo, del Keats, del Platen o di Leconte de Lisle.

Nella Grecia, com' Ei la chiamava: *naturalmente divina,* Egli ammirò la bellezza dell'arte e dei miti, condivise il sentimento naturalistico della vita; tutto cioè quello che ha costituito il fondo comune della tradizione pagana nella poesia europea; ma impresse a questa intuizione un carattere spiccatamente personale, un contenuto e uno spirito, e direi quasi un sapore schiettamente indigeno e nazionale. Il mondo antico, il Carducci lo sentì «italianamente» e conforme alla tradizione nostrana. Egli vi vede un mondo puro di forme, di simboli e di ricordi da ammirare nel loro valore artistico non solo, ma quasi un glorioso patrimonio atavico della sua razza da celebrare.

Di qui la sua ammirazione passionata ed il suo fervore tanto più intenso quanto maggiore e più esclusivo era stato il disconoscimento di esso nella letteratura che lo aveva preceduto. È questo un suggello profondo di nazionalità che controdistingue il paganesimo del Carducci di fronte alla schiera grande e numerosa dei così detti classici o paganeggianti. E di qui deriva anche, come rilevammo, quel carattere polemico e letterario che sta ad attestare la sua natura di *restaurazione* e di *reazione.* La quale assunse nel

nostro Poeta forme tanto più crude, ripeto, quanto più radicato era in Italia il senso della tradizione e quanto più esclusivo era stato negli ultimi tempi il suo disconoscimento.

Ma ci sono altri caratteri da rilevare.

Poichè il neopaganesimo del Carducci e, in genere, della seconda metà del secolo XIX, non è il vecchio paganesimo o il vecchio classicismo tradizionale.

Leconte de Lisle non è Andrea Chenier, come Tennyson non è Shelley e Keats; e il paganesimo di Platen e di Hölderlin non è quello di Klopstock, di Schiller o di Goethe, come Carducci non è il Foscolo o il Leopardi.

C' è stata di mezzo una grande crisi, un franamento che ha fatto crollare e ha sotterrato parecchie cose, sì che anche l'aspetto generale della vecchia tradizione classica non poteva non essere radicalmente cambiato.

E non dico in Italia, ma in tutta l' Europa.

Intanto in Francia è facile notare come il neopaganesimo di Leconte de Lisle appaia già tutto compenetrato della sensualità e del sentimentalismo romantico.

Egli è come il Lamartine o lo Chateaubriand dei miti ellenici; e come l'uno *paganizzò* lo spirito del cristianesimo nell'arte, questi *romanticizza* nel sentimento il vecchio paganesimo, imprimendogli un' impronta del tutto moderna e direi quasi mondana.

I *Poèmes Barbares* e i *Derniers Poèmes* rappresentano l'antichità sentita ed espressa da uno spirito tenero e voluttuoso; le Ninfe, le Driadi si convertono, nella sensualità estetica del Poeta, in altrettanti profumi (1); Cibele e Venere sono raggianti rappresentazioni un po' carnali e procaci come di belle donne del sec. XIX (2).

(1) Cfr. *Derniers Poèmes*, 1-19: « Parfum des nimphes, de Selène, d'Artemis, des Néreides » etc.

(2) Cfr. *Poèmes antiques* (Medailles antiques), pag. 225. Paris, Lemerre, édit.

Son figure greco-romane sotto panneggiamenti romantici e come fluttuanti di vaporose *rêveries*. Si direbbe, come il Carducci disse di Platen (1), l'espressione classica della sensualità romantica.

Analogamente in Germania il paganesimo dolce e sentimentale di Friedrich Hölderlin non è più quello delle *Römischen Elegien*, tutto contemplazione, bellezza, equilibrio e serenità, ma porta nell' interno un accoramento languente che rivela la natura eminentemente romantica e travagliata dell' infelice poeta. E anche in Inghilterra il paganesimo eclettico e il mitologismo simbolico e direi allegorico del Tennyson e il naturalismo razionalisticamente anticristiano di Algernon Swinburne è qualcosa di diverso dal puro senso della forma e della bellezza plastica del Keats e dall' idealismo platonico dello Shelley. Essi, come il Pascoli tra noi, portano nel mondo antico i riflessi dell'anima loro e lo colorano della propria personalità, quasi da farne un lontano rispecchiamento della coscienza moderna.

Ora anche il Carducci vide l'antichità in un suo modo particolare. Intanto in essa, oltre che un mondo di bellezze e di forme da contemplare, trovò una tradizione storico-civile da celebrare e la esaltò, infondendo in essa il soffio animatore di quell' interesse storico che era stata quasi una prerogativa del sentimento e del pensiero romantico.

Non solo; ma il mondo antico non considerò più, come il vecchio classicismo di Vincenzo Monti, ad esempio, a guisa di un vecchio scenario o un repertorio di decorazione artistica, ma quale l'espressione di una civiltà superiore cui il suo spirito si rivolgeva anelante come a supremo ideale d'arte e di vita.

E ciò potè Egli fare, assommando non solo, come osservammo, con vasta comprensione lirica, le due ci-

(1) Cfr. *Op.*, XVI, 267, *Spirito e forme della poesia di G Leop.*

viltà greco-romana che in alcune tendenze della tradizione paganeggiante venivano separate, ma infondendo in quel mondo dell' arte i sentimenti della vita di un cittadino italiano della seconda metà del secolo XIX.

Temperamento romanamente austero e praticamente quirite, contemperò la pura e fredda ispirazione dell'arte con le più belle aspirazioni pratiche e le più nobili idealità politiche e sociali. Tale il contenuto e il significato del neo-classicismo di G. Carducci ; intuizione e rievocazione complessa, come si vede, dell'antico paganesimo, passata attraverso lo spirito di due mila anni di storia, scaldata dall'ardor civile e letterario della tradizione romana e italiana.

Tale il carattere molteplice del suo sentimento classico, emanante dalle sue aspirazioni di poeta e dalla sua coscienza di uomo, di cittadino e di letterato. Sentimento che appare nell'opera sua con una sincerità e commozione così passionale di cui solo nel Foscolo possiamo trovare l'eguale e che supera di gran lunga quello dei nostri stessi umanisti in quanto era in loro piuttosto ammirazione di esteti e di letterati che intima compartecipazione di intelletto e di cuore.

E di qui deriva anche il carattere eminentemente tradizionale dell'opera del Carducci. Egli assomma e porta al più alto grado, sia per intensità che per sublimità lirica, il sentimento della tradizione antica, com'era stato riassorbito e metamorfizzato dalla nostra storia. L'opera sua rappresenta il poema della coscienza storico-civile-letteraria della nostra gente, portato coll'orgoglio di gloria nazionale dinanzi alle genti d' Europa.

Quello che avevano fatto, nella generazione antecedente, il Mazzini, il Gioberti ed i nostri rivoluzionari, compie nella generazione di poi, il Carducci trasformando in lirica intuizione e concretando in documento d'arte lo spirito del nostro Risorgimento e della nostra coscienza, ch'era rimasto nel campo della politica e

della storia civile. In questo senso Egli può dirsi veramente il *Poeta della terza Italia.*

Ed è questo un titolo di gloria che accresce l' importanza *storica* dell'opera sua e della sua figura. In G. Carducci infatti, oltre un artista, c' è un uomo ed una volontà potente da ammirare.

Direi quasi che l'uomo, per certi riguardi, supera il poeta e l' importanza storica dell'opera sua presa in blocco, come quella di G. Parini e di V. Alfieri, sia quasi maggiore della sua importanza artistico-letteraria.

Fu essa infatti che importò un cambiamento nella nostra storia, pari, se non superiore, a quello che portò nei domini dell'arte e della pura poesia; cui, a dir vero, non aprì nuovi orizzonti, come una nuova fase di vita intellettuale e letteraria instaurò nella storia del nostro paese.

Per capir questo, si pensi all'opera dell'Aleardi e del Prati da una parte, e a quella del Pascoli e del D'Annunzio dall'altra. Si vedrà facilmente come ci sia un abisso di mezzo; orbene, questo abisso fu colmato appunto dall'opera di G. Carducci. Egli cambiò, per così dire, l'atmosfera della vita e della letteratura italiana dal 1860 in poi.

Dall'Italia manzoniana, neoguelfa, all' Italia dannunziana, nazionalista, c'è un distacco tale che presuppone un lavoro ampio e profondo di reintegrazione e di restaurazione che non poteva esser opera solo di poeta o di artista.

È l'opera del Carducci appunto che raccoglie il frutto di tutto il movimento rivoluzionario della nostra coscienza, riassorbe il fermento di mezzo secolo di storia come rappresenta la sintesi di tutta la nostra tradizione letteraria e umanistica. Il che fa sì, ripeto, che essa rimanga, oltre che notevole documento d'arte, documento storico di prim' ordine, nella vita italiana dell'ultimo ottocento.

Che se, come mostrammo, per lo spirito e il conte-

nuto che l'ispira e la nutre, il Carducci non può esser considerato, come del resto non fu, (1) poeta europeo, e la sua fama rimase circoscritta nei nostri confini; tuttavia quanto più ristretta fu la sfera d'azione dell'opera sua tanto più intensamente sentita è la sua efficacia nella storia italiana. La nostra letteratura infatti, dopo la prima metà del sec. XX, morti il Leopardi e il Manzoni, per la poca consistenza e serietà degli elementi ideali che la nutrivano, priva cioè di profondi interessi politici, civili, letterari, segregata com'era dal mondo della cultura e della vita interiore non solo, ma dalla vera vita del nostro popolo, minacciava di esaurirsi in un puro gioco di fantasia o di tecnicismo, in un facile dilettantismo di cui la formula: l'arte per l'arte (ultima sublimazione o sterilizzazione del principio dell'*autonomia dell'arte*) stava a larvarne e a scusarne la inutilità di fronte alle più alte esigenze dello spirito e della storia.

Su tale terriccio, putrido e depauperato a un tempo, crebbe e vegetò la nostra produzione intellettuale e la nostra poesia, dal '60 in poi, per un ventennio, finchè non si fu consolidata dell'opera del nostro poeta.

Lirica clorotica, languorosa e vuota, in cui la facile melodia, il sentimentalismo, la sensualità e la *rêverie*, prevalevan sul senso della musica, sul sentimento, e sul pensiero, l'eclettismo sull'originalità. Rappresentanti più caratteristici l'Aleardi, il Prati, i neoromantici e poi lo Zanella e, se volete, per breve tempo, lo Stecchetti, padre e importatore di quel genere *porco-fottuto*, fungo molto gustato, come il decadentismo in Francia, dalle più basse classi del civismo borghese umbertiano. Ora di fronte a tutto questo, il Car-

(1) Nonostante infatti gli articoli dell' HILLEBRAND e di qualche francese e le molte traduzioni parziali, non si può dire che il Carducci abbia ottenuto un vero e proprio riconoscimento europeo; anche il premio *Nobel* apparve piuttosto riconoscimento dell'opera sua di letterato che di poeta.

ducci capì che l'arte e la poesia, dovevan nutrirsi di una vita intensa e profonda, che dovevan aver risonanze nella più vera vita del suo popolo; capì che ci sono alcune idee, alcuni sentimenti, alcune aspirazioni di cui ogni poeta che veramente voglia esser degno di questo nome non può fare a meno e si dette a rinsanguare la nostra poesia delle più calde passioni e dei più fulgenti elementi ideali.

Vi riportò il sentimento e l'interesse storico-letterario che s'era perduto o illanguidito, vi riportò il sentimento nazionale e tradizionale, eredità generosa del nostro Risorgimento, e infine tutti quei fattori morali, civili, politici che avevan costituito il fermento della nostra educazione e della nostra coscienza.

E fu così che, con un brusco movimento a ritroso, salvò la nostra letteratura da una progressiva dissoluzione e la nostra lirica dalla lenta etisia di un soggettivismo morboso.

Classico in questo senso, meno letterario e più intimo e vitale, considerò l'arte come la più alta e solenne espressione della vita individuale e dello spirito della storia passata e presente, manifestazione dell'uomo in ciò ch'esso rappresenta nel tempo e nella società, sublimazione delle più pure esigenze di tutto lo spirito, infondendo così una nuova vitalità e una nuova gioventù nella nostra letteratura, imperniata su di un sapiente equilibrio e una perfetta armonia di pensiero e di azione, di sentimento e di volontà, come è sempre stato nei momenti più gloriosi della nostra storia.

PARTE TERZA

IL CITTADINO

Capitolo IX.

L'evoluzione politica del Carducci e il suo repubblicanesimo (1860-1878).

Sommario

Disformità di carattere nella poesia politica del Carducci. — Irresponsabilità del poeta, responsabilità dell'uomo e del pensatore. — Il processo evolutivo del suo pensiero politico. — Prima fase (1859-1860): sentimento patriottico e monarchico. — Adesione alla formula unitaria del La Farina. — Cementazione dei partiti nel '59. — Atteggiamento dei repubblicani intransigenti (Mazzini, Cattaneo e Bertani). — Primi dissapori e sgregamento del fascio unitario. — Dopo Aspromonte. — Primo passo verso la repubblica. — La questione di Roma nel 1862. — Le *convenzioni di settembre* (1864) e i fatti di Torino. — La terza guerra dell' indipendenza. — Il 1867 e il culmine della fede repubblicana del Carducci. — L'acquisto di Roma, i mazziniani e l'autore dei Giambi. — Progressivo ravvicinamento alla monarchia. — L'ode alla regina (1878). — Critica del repubblicanesimo (1879). — Discorso agli elettori di Pisa (1886) — Nomina a senatore (1891). — Confessione monarchica (1893). — Contradizione apparente e coerenza intima. — La repubblica come formosità classica e ideale letterario nel Carducci e il repubblicanesimo intransigente del Mazzini, Cattaneo, A. Mario. — Vero ideale politico del Carducci e sua coerenza. — Mutamento nelle condizioni politiche e parlamentari d' Italia. La *sinistra* al potere e gli amici del Poeta. — I *Giambi* come opposizione al partito moderato. — Sincera conversione e buona fede del Carducci. — Vaporosità ed astrattezza delle sue idealità civili. — Liberalismo democratico borghese. — Opposizione ai partiti estremi. — L'apoteosi di Fr. Crispi. — Moderazione ideale e senso

pratico nel Carducci. — Suoi adattamenti e transazioni con la realtà. — Differenza dall'atteggiamento utopistico di G. Mazzini. — Lo spirito della nostra rivoluzione nel Carducci e nel Mazzini.

È facile notare come gran parte dell'attività poetica del Carducci sia ispirata al sentimento politico e patriottico. La politica infatti, non solo per una diecina d'anni fu la più forte preoccupazione dell'anima sua e l'unica voce della sua Musa, ma anche quando «*sedato animo*» il Poeta ritorna a più serene contemplazioni, essa s'infiltra di nuovo, se non come passione partigiana, come sentimento civile, a colorire e a scaldare tutta la sua ispirazione. Ma un'altra cosa altrettanto facile a osservare in questa produzione è la disformità e quasi talvolta la contradittorietà dei documenti che la compongono.

Accanto alla *Consulta Araldica, Versaglia, Nel LXXVII Anniversario della Repubblica Francese;* troviamo l'ode *Alla Regina d'Italia, Piemonte, Cadore,* etc. Documenti che apparvero inconciliabili e contradittorî, per cui i partitanti d'Italia trasser motivo per squalificare la sua condotta politica, e occasione per recriminazioni, accuse e talvolta ingiurie contro il Poeta.

Stando così le cose, dobbiamo cercar di penetrare nello spirito suo per giudicare dove errò la sanzione dell'opinione partigiana, e fino a qual punto, d'altra parte, arriva la sua responsabilità. Perchè in un certo senso, anche il Poeta dev'esser responsabile; se non come artista, come uomo e cittadino. Poichè se è evidente che i cambiamenti politici del Nostro, non possono, come credono alcuni, intaccare la sua sincerità di artista (un poeta, è ovvio dirlo, può sentire fantasticamente le cose più disparate e contrarie e ispirarvisi), tuttavia, siccome quei diversi canti suoi non son documenti di dilettantismo artistico, ma sincera espressione dei suoi sentimenti e dei suoi diversi stati d'ani-

mo, è da vedere com' Egli potè giungere ad atteggiamenti contrari se non contraditori, per giudicare l'uomo nel suo carattere, il pensatore nel suo pensiero.

In altri termini: non si tratta di domandare al Poeta perch' Egli inneggi alla *repubblica santa* prima e alla monarchia poi; perchè scriva l'*Anniversàrio della repubblica francese* e poi *Piemonte, Cadore,* ma di chiedergli ragione come potè esser rappresentante del partito repubblicano prima e Senatore del Regno poi: com'Egli, che repubblicano s'era professato per saldo convincimento afforzatosi negli studi, nella solitudine e nella meditazione, si dichiari devoto e ubbidiente alla monarchia ed ai suoi rappresentanti.

Se fosse per altri, potremmo pensare che ciò fosse accaduto per debolezza o leggerezza di carattere; com'è il caso, per esempio, del Monti; ma tal violenza; tenacia e coerenza il Carducci mostrò sempre nelle proprie convinzioni, che tale ipotesi è da escludere *a priori*.

E neppure fu, come vorrebbe il Panzini, un mutamento corrispondente ad un nuovo orientamento dello spirito italiano che si avvicina alla monarchia: poichè oltre gli esempi di idealisti fermi e tenaci: Mazzini, Cattaneo e d'altri, l' insorgere collettivo dei partiti estremi mostra come questo ravvicinamento, generale non fu. Nè il Poeta d'altra parte è uomo da farsi trascinar dalle correnti e assorbire dalle maggioranze.

Siccome dunque il Carducci non era facile a cambiar d'umore, ed è tanto più insospettabile di bassi calcoli, malafede e interesse, ci devono esser delle ragioni valide e potenti, a spiegare la sua, diciamo così, « *evoluzione politica* ».

Ci dovette esser tutta una storia e un lungo processo di trasformazione del pensiero e del sentimento, per cui, pur senza disdirsi e sentirsi in contradizione con sè, o violentato o sedotto da forza di passioni e di circostanze, ma per intime e coerenti deduzioni dai principî che rimasero sempre identici e incrollabili nel

suo spirito, dovette arrivare a posizioni in apparenza contrarie.

Noi, a riprova di ciò, mostreremo nei suoi scritti i segni di questa storia, e i gradi di questo procedimento spirituale, dichiarando ancora una volta che non vogliamo nè accusare nè difendere nè condannare nè assolvere, ma semplicemente spiegare.

Nelle prime poesie del '59 e del '60 più che l'espressione di convinzioni politiche personali c' è il sentimento patriottico generale e generico inneggiante alla Croce di Savoia, a Vittorio Emanuele e al Regno d'Italia. Pieno consenso con la maggioranza e incondizionata adesione al proclama e programma monarchico, della formula lafariniana *Italia e Vittorio Emanuele.* Niente più niente meno della politica « ufficiale » adunque. Nel '60 invero, partiti, si può dire non c'eran più, o eran cementat nella isola grande tendenza unitaria.

Anche i repubblicani intransigenti del 1859, restii alla politica del Cavour (1), i quali, piuttosto che dare la nazione in balìa all'usurpatore di Francia, avrebbero preferito un alleato più potente e naturale, come diceva Alberto Mario: la rivoluzione, avevan ceduto alla forza delle cose.

Sonava l'ora del trionfo dei « moderati »; Balbo, D'Azeglio, Gioberti, trionfavano sul Mazzini, sul Cattaneo, Saffi, A. Mario, etc.

« Uniamoci per liberarci dallo straniero, uniamoci principi e popoli, nobili e non nobili, militari e civili e massime laici ed ecclesiastici, secolari e regolari fino ai frati, fino ai gesuiti ». Così il Balbo.

Spirito unitario che passa anche ai più refrattari alla monarchia, fondendo tutti gli elementi e le forze più disparate della nazione.

(1) A. Mario, *Italia e Francia*, 1859: « L'alleanza della Francia col Piemonte rende illusoria l'efficacia della volontà nazionale, turba negli italiani la coscienza di sè, dei loro doveri e li ha resi immemori del proprio decoro ».

Anche il Mazzini con la formula conciliativa: *nè ribelli nè apostati,* esortava a correre alle armi sotto la bandiera del re di Piemonte (1).

E questa è press'a poco la posizione del Carducci. Dico *press'a poco* perchè, sebbene Egli poi affermasse con postumo vanto (2) repubblicano, di aver accolta la formula garibaldina: *Italia e V. Emanuele* senza verun entusiasmo per la parte moderata, sebbene un po' riconoscente al Re ed al Piemonte, e d'aver detto nel '59 e '60, in versi, nè più nè meno di quello che diceva Mazzini in prosa, non si può disconoscere la diversità di atteggiamento tra lui che accetta senz'altro incondizionatamente il proclama unitario e monarchico, e il Mazzini, per il quale esso rappresenta solo una *dolorosa e incidentale transazione.*

« *Io non ho accettato,* scriveva A. Mario al Beltrami, il programma: Italia e V. Emanuele, *l'ho subìto....* L'Italia s'è costituita *con la monarchia, non per la monarchia* ». Questo il pensiero dei repubblicani.

Ma intanto ecco il 1862 ed Aspromonte. Il fatto fu grave e significativo: rinfocolò i partiti e produsse senz'altro l'immediato sgregamento della fittizia unione di due anni prima. I repubblicani ritornano al loro posto.

« La palla di moschetto, diceva il Mazzini, che feriva Garibaldi ha lacerato l'ultime linee del patto che s'era stretto or sono due anni tra noi repubblicani e la monarchia ».

Il Carducci scrive il primo giambo « *Dopo Aspromonte* », nel quale l'indignazione violenta contro Napoleone III e il partito moderato, impersonato in Rattazzi, segna la prima fase della sua evoluzione.

Si è già staccato dalla maggioranza e se non c'è

(1) « Nè ribelli nè apostati.... accettiamo, purchè guidi all'unità della patria, la monarchia, non tentiamo di sostituire alla sua bandiera, la bandiera repubblicana ».

(2) Cfr. *Opere,* IV, 148.

ancora il divorzio assoluto con la monarchia, è perchè si illude che alla colpa di ministeri più che al *sistema inaugurato*, come pensava Cattaneo, si dovesser le cause dell'obbrobrio nazionale. D'altra parte la questione di Roma lo spingeva per forza nell'orbita del partito repubblicano. Scriveva al Chiarini (1862): « Ah! brutta plebaglia rinfantocciata diplomaticamente. Viva il Papa nel 1862! Viva il Papa Re! E credi che si andrà a Roma? Le son baie. A Roma non si va che con la rivoluzione ». Parole che sembran l'eco di quelle dei repubblicani più intransigenti.

« È assurdo, scriveva il Cattaneo nel 1862, ripromettersi dal sistema inaugurato Roma e Venezia. A Roma non andrà che un' idea armata, la quale fulmini papato e Francesi a un tempo, che son parimenti una idea armata.

L'opera del risorgimento e della riforma che deve inaugurarsi in Roma non può esser opera di monarchie, di ciambellani e di lenoni » (1). C' è già qui, come si sente, lo stesso spirito che ispirerà i *Decennalia*.

Intanto la *convenzione di settembre* del 1864, che l'ex ministro di Pio IX stipulava con la Francia, appariva una rinunzia manifesta a Roma e rendeva quasi profetiche le affermazioni dei repubblicani.

Quanto questi fatti esacerbassero l'anima del Poeta si veda nella prefazione ai *Giambi ed Epodi* allorchè parla « degli indegni procedimenti dopo l'acquisto delle due Sicilie, usati con l'esercito meridionale e col suo gran capitano, dell'agguato di Aspromonte, delle convenzioni di settembre vantate come un trionfo dai *nepotuncoli di Machiavelli che insanguinarono ferocemente e freddamente le vie di Torino* » (2).

L' insuccesso poi, non ostante tutte le condizioni più propizie per la vittoria, della terza guerra d' indi-

(1) Cfr. *Nuova Europa*, 1863.
(2) Cfr. *Opere*, IV, 149.

pendenza dettero il tracollo. « I vincitori di Castelfidardo diedero Custoza, i trionfatori di Gaeta diedero Lissa » e l'avversione al *moderatismo* si mutò in un pieno distacco dalla monarchia. Il 67, dice il Poeta, *mi trovò repubblicano!*

Convincimento che poi man mano, le transazioni col pontefice pel riacquisto di Roma e il mal Governo dei moderati, fatto di ripieghi e di compromessi, gli dovettero vieppiù rafforzare nell'animo. Egli, conforme al concetto mazziniano, aveva sognato in Roma la redenzione d' Italia e d' Europa.

Ed ecco la lettera del Conte Ponza al Papa in cui V. Emanuele si firmava *di Sua Santità umilissimo, obbedientissimo, devotissimo figlio* e prometteva « *al Capo della Cattolicità, sulle sponde del Tevere, una sede onorata e indipendente da ogni umana sovranità* » e la lettera del Lanza ai vescovi: « *Il Governo offre al sommo Pontefice* le più larghe proposte per garantire l' indipendenza e la piena libertà dell'esercizio del potere spirituale e i mezzi di provvedere al mantenimento della Santa Sede, con tutti gli uffici, istituzioni, chiese, ed enti, morali, ecclesiastici esistenti in Roma ».

Ora tutto questo, se voleva esser l'applicazione nei rapporti tra Chiesa e Stato, della formula cavouriana, dovette apparire agli idealisti della nazione la più sconcia mistificazione e la più indegna transazione col partito clericale. Tale apparve al Poeta:

Impronta Italia domandava Roma,
Bisanzio essi le han dato.

A questo punto la ispirazione e il suo pensiero concordano col sentimento dei più nobili spiriti repubblicani. Quel che Egli dice in verso lo dicono essi in prosa. « Roma, così come si è avuta, non importa, diceva Alberto Mario, più di Susa o di Gubbio; quello che in essa importava non era la città, ma l'adempi-

mento della terza missione italiana ». E invece al Campidoglio che, per la terza volta, doveva esser il tempio sacro delle genti si era saliti, paurosamente e come di soppiatto; come fosse stata la scala santa, diceva il Poeta; ginocchioni, con la fune al collo e gridando mercè (1).

E ancora nel 1874 A. Mario ad Aurelio Saffi (2): « I titoli che la monarchia può produrre davanti alla nazione si riducono: all' amputazione di Nizza, all' ignominia militare di Custozza e di Lissa, al disonore del nome italiano per i mancati patti verso i prestatori, alla rovina delle finanze, alla perfidia diplomatica, alla transazione parricida con la Chiesa, all'unicità del partito in parlamento, mostruosità senza esempio nella storia dell' istituzioni rappresentative ». Ed il Cattaneo rifiutando l'elezione a deputato del 1867 protestava che avrebbe accettato « solamente quando l' indirizzo delle cose *divenisse* tale che l'atto *suo* non sembrasse vile adesione e sommissione a principî che non *potevano* esser suoi e che fra i più fausti e gloriosi eventi apportarono all' Italia, nel più inaspettato e quasi inesplicabil modo, debolezza e discordia, miseria e disonore ». Identici risentimenti e giudizi, come si vede, a quelli della Prefazione ai *Giambi ed Epodi*, e dei *Decennalia*, i quali per queste ragioni restano notevolissimo documento storico, come espressione della più nobile opposizione di minoranza, che mai storia politica di nazione abbia prodotto. Da Garibaldi a Mazzini e Bertani, da Cattaneo ad Alberto Mario, a Saffi, a Ferrari.

Questo dal '68 al '78 fu pel Carducci il decennio della perfetta fede.

Ora su quali elementi essa poggiasse, e quanto fosse diverso lo spirito repubblicano del Carducci e

(1) Cfr. *Op.*, IV, 53-4.
(2) Cfr. il *Bacchiglione*, Padova, 1874.

degli altri confratelli vedremo poi ; ora preme seguire il corso della sua parabola evolutiva.

Giunto al culmine dell'ascensione repubblicana, vediamo un progressivo declinare verso la monarchia. Col '78 comincia il *secondo regno italico* e il vecchio repubblicano la sanziona col saluto augurale.

Perchè se l'*Ode alla Regina* non rappresentò pel momento un radicale cambiamento politico e, come parve, una vera e propria apostasia, pure esprimeva un sentimento di personale simpatìa per i rappresentanti della Nazione, che non poteva non metterlo sulla strada di un non lontano ravvicinamento.

Ecco che nel 1879 comincia a rilevare le debolezze e le magagne del partito di sinistra cui apparteneva, « di non aver voluto, cioè, far altro che politica, poco curandosi del bene della nazione (1) e nel 1883 a dubitare che la repubblica possa attecchire in Italia e a sconsigliarla come pericolosa forma disgregatrice della compagine nazionale.

E sfiduciato si domanda: « Son 25 anni che odo declamare di repubblica. Dove sono i repubblicani ? » (2).

Nel 1886 poi nel *Discorso agli elettori di Pisa* il contatto con la monarchia è pienamente ristabilito. « La monarchia è oggi in Italia la legittima depositaria della rappresentanza della sovranità popolare » (3).

Nel 1891 fu fatto senatore e nel 1893 è la confessione di fede monarchica sincera ed esplicita nel *Resto del Carlino.* È nota la dimostrazione del 1891 e, tra gli oltraggi della canaglia, le accuse di tradimento e di apostasia.

Ma tutto ciò dipese dal non aver capito l'anima e la mente del Carducci, il suo sentimento più intimo e più vero.

(1) Cfr. *Opere,* XII, 36
(2) Cfr. *Opere,* XII, 248.
(3) Cfr. *Op.* IV, 482.

Nel Poeta ci fu infatti solo *incoerenza esteriore* di gesti, non *interna contradizione.* E per dimostrar questo bisogna vedere prima su quali ragioni posassero i suoi convincimenti repubblicani e poi quale fu la sua aspirazione politica costante: sotto le mutevoli apparenze, la sua vera fede.

È facile scoprire come il repubblicanesimo del Carducci fosse piuttosto un impasto di motivi e predilezioni letterarie, che prodotto di speculazioni filosofiche e sociologiche. Checchè Egli ne dica, non scaturì da profonda meditazione come nel Mazzini e da odio profondo alla monarchia come nel Cattaneo; venne un po' per bizza, un po' per avversione ai moderati e un po' per quel sentimento letterario di classica romanità ch'aveva preso tutto il suo spirito. Egli, direbbe il Giusti (1), per *vena poetica* sente la repubblica.

Così, un tempo, nella nostra letteratura ogni poeta era un Bruto e un Catone.

Si pensi all'Alfieri e a quella maschera repubblicana del Niccolò Ugone incarnata nel giovane Foscolo cresciuto agli albori rivoluzionarî della fine del secolo XVIII.

Il Carducci non odiò, lo dice egli stesso, la monarchia come il fiero scrittore dell'*Insurrezione di Milano e della susseguente guerra del* 1848 o come lo scrittore della soprannominata lettera ad Aurelio Saffi, o come il Mazzini per cui la monarchia era: *incompatibile col progresso e col popolo* (2) e per cui «finchè in Italia resterà un re non è indipendenza possibile» (3). Egli se ne staccò, unicamente perchè la vide rappresentata da un partito che, a parer suo, era stato la rovina di quell' Italia la cui grandezza era in cima al suo pensiero.

Combatteva adunque non la monarchia in sè, nella

(1) Cfr. *La Repubblica.*
(2) Cfr. *Op.*, VI, 65.
(3) Cfr. *Atti e documenti della democrazia italiana,* 175.

sua essenza e natura, ma una sua forma transitoria di rappresentanza.

Problemi astratti d' indole filosofica e sociologica non se ne pose. Non si curò, come Mazzini, Cattaneo, A. Mario, di discutere i principî stessi su cui poggia la monarchia, l'ereditarietà, i privilegi etc. se fossero principî democratici o no, logici e naturali, se il completo sviluppo delle libertà e della sovranità popolare fosse conciliabile col principio di esistenza e di conservazione della monarchia stessa, se per essa democratizzarsi non valesse suicidarsi, e però non poteva disconoscere il sistema come tale. Il suo repubblicanesimo perciò non poteva esser tanto convinzione politica, quanto avversione e opposizione parlamentare ai vari ministeri monarchici di Rattazzi, Minghetti, Menabrea, Lamarmora.

D'altra parte la repubblica era idealità di scuola che nasceva unicamente dai suoi studî e dal suo amore per la romanità e pel Rinascimento, e, come formosità letteraria, affascinava unicamente la sua fantasia di poeta.

Ecco perchè, anche nel periodo più ardente della sua fede, rifuggì dalle intransigenze della minoranza mazziniana, e non rifiuta il giuramento alla monarchia, non credendo di rinnegare il partito e le proprie convinzioni colla partecipazione alle cariche politiche e amministrative. Così i *repubblicani moderati* a cominciar da Guerrazzi fino agli ultimi: Mazzoni, Ferrari, Fabrizi, Nicotera, Crispi.

Il Mazzini per *morire in pace con la propria coscienza* rinunziava nel 1867 l'elezione di Messina e per ben due volte (60-67) rinunziava il Cattaneo, e Alberto Mario ricusava non solo l'elezione di Modica del '63, ma anche la croce di Savoia per la campagna del '60; il Carducci con maggior moderazione afferma che il partito repubblicano non perdeva dell' integrità sua coll'entrare in Parlamento e nel '76 accettò l'elezione di Lugo. E si capisce.

Il discorso tenuto agli elettori in quell' occasione, è confessione preziosa circa la genesi dei suoi convincimenti e l' essenza intima del suo credo. « Nella solitudine degli studi, nacque, crebbe, si rafforzò in me l' idea repubblicana.... La repubblica è il portato logico dell'umanesimo che pervade tutte le istituzioni civili ».

Idealità letteraria dunque come quella di Orazio, Petrarca, Machiavelli, Alfieri, Monti, Foscolo. Donde derivava anche tutto un repertorio di imagini, di sentimenti, di atteggiamenti e pose, cui il Poeta, talvolta come uno spogliatoio estetico ricorre, per trarne.... *il pugnale d'Alceo spavento dei tiranni.*

Unicamente. Per il resto il convincimento repubblicano non divenne mai intima coscienza o vera e propria coscienza politica.

Quello che fu il *suo vero amore, la vera fede, la vera religione* lo ha detto più volte : l'Italia grande e forte, e lo ripete nel discorso citato : (1) libertà e progresso incondizionato e assoluto.

A questa ispirò e conformò tutta l'opera e la vita. Era naturale quindi che la forma di governo, la repubblica come repubblica, nella sua mente diventasse problema del tutto accessorio e secondario di fronte alle più profonde e sentite aspirazioni per generiche e astratte che fossero.

Il problema se : la più ampia libertà e il più ampio sviluppo democratico sian conciliabili col sistema monarchico di vecchio stampo, nonchè risolverlo negativamente come Mazzini ed altri, non se lo

(1) Cfr. *Opere* IV, 327 : « Io voterò le riforme in quanto importino la libertà e nella libertà è il vero progresso. Libertà anzi tutto. L' Italia è assetata di libertà, libertà in cui ha da svolgersi la vera sua vita economica, industriale, comunale, regionale, politica, intellettuale, libertà per cui combattemmo, che tante volte ci fu promessa e non ancora la raggiungemmo intera, libertà, di cui siamo degni ».

propose nemmeno e, purchè quelle sue poetiche idealità fossero raggiunte, tutte le forme di governo gli dovettero sembrar buone.

Si capisce perciò come, passato il predominio di quel partito ch'era stato sì infausto all'Italia e per cui s'era staccato dalle rappresentanze costituzionali, non gli dovesse sembrar impossibile *a priori* che la monarchia potesse promover quel progresso e quella libertà che fu sua mira costante: e perciò *sinceramente* e *ingenuamente* le si riconciliò.

A un certo punto l'esasperazione dei *Giambi* si calma; dai vertici giacobini comincia, giù per la china degli anni, pian piano a discendere e automaticamente si ritrova donde si era mosso. *Piemonte* e *Bicocca di S. Giacomo* si riallaccian alle canzoni del '59 e la sua parabola evolutiva è compiuta. Così, per necessità logica ed ideale, per forza di cose e in perfetta buona fede, senza strappi violenti di coscienza e sentite contradizioni di pensiero.

Il Carducci, invero, non ha apostatato nessuna idea, nè tradito alcun partito. Ai partiti aderì, ma solo parzialmente e *sub conditione;* in quanto essi rientravan nell'orbita delle sue idee, non già che queste si esaurissero nel programma del partito; e reclamò sempre la sua indipendenza e assoluta libertà d'azione (1). Egli non fece, pur sotto diversi atteggiamenti, che rimanere attaccato a quella che veramente fu il suo programma; l'Italia libera e forte, rispettata (2). Egli fu uomo di fede, non di partito; le particolarità su cui poggiano i partiti (forma di governo etc) gli apparvero questioni secondarie e contingenti, e credè quindi insignificanti e idealmente indifferenti, rispetto a que-

(1) « Io non voglio esser capo o interprete di verun gruppo, perchè non voglio esser il servo dei miei capeggiati o l'istrumento degli interpretati ».

(2) Cfr. *Opere,* XII, 445.

ste, adattamenti e modificazioni secondo l'esigenze dei tempi.

Nel '67 fu repubblicano perchè i moderati, a parer suo, invigliacchivano, disonoravan e tradivan l'Italia e i repubblicani rappresentavan la parte idealisticamente più nobile e più pura della nazione; ma poi, sfasciatosi il partito con la morte dei suoi più grandi rappresentanti (Cattaneo, Mazzini, Ferrari, Bertani, A. Mario), e andata al potere la sinistra, pure repubblicana o radicale (Zanardelli, Saffi, Cairoli, Crispi), cessa ogni motivo d'opposizione, e oziosa, anacronistica testardaggine idealistica gli dové apparire l'insistere sulla repubblica come tale.

Tanto più che tale forma di governo sembra ormai poco adatta ai bisogni e all'indole de' tempi e degli uomini.

Per questa maniera veniva al Carducci a mancare ogni ragione per negare alla monarchia la capacità di realizzare i suoi ideali politici e civili, unità e grandezza nazionale, e ad essa si confidò, sembrandogli di trovarvi anche un baluardo contro la prevalenza vaticana.

Egli adunque si convertì in buona fede, senza sentir l'abiuro e l'apostasia e senza sentirsi in contradizione.

Quelli ce la videro, che guardan solo alle apparenze materiali delle cose: i partigiani.

Alle ragioni più intime della sua vita, come cittadino e poeta, Egli non venne mai meno, e quando sostiene: «Io ho pensato e sognato tutti i giorni la stessa politica» (1) sentiamo che non è boriosa vantazione.

L'Italia grande e forte, l'onestà, la purificazione morale, il progresso, la libertà, l'essere più che il parere, son sentimenti e postulati civili e morali che non

(1) Cfr. *Op.*, XII, 445.

possiamo negare al Carducci, senza falsificare tutta la sua figura.

Quello cui venne meno, fu alla repubblica in sè come forma astratta, appunto perchè essa era semplicemente in lui un'appendice del suo classicismo e del suo umanesimo, un ideale di scuola da riprender come adornamento letterario, come una figura rettorica, e da lasciar quando occorresse, quando fosse divenuta cioè simbolo morto, e vecchio scenario.

Se rimprovero a tutti i costi si vuol fare al Carducci, è, se mai, l' indeterminatezza, l' inconsistenza organica dei suoi ideali politici, derivante da incompetenza nei problemi sociali, da impulsività di sentimento e da amori letterarî, ma giammai debolezza e incoerenza di carattere.

Ma di lì vennero tutte le sue apparenti contradizioni. Come vediamo anche nei suoi atteggiamenti di fronte ad altri problemi sociali, economici.

È atteggiamento incerto, ondeggiante il suo, nelle impulsività varie del suo carattere.

Ora si atteggia a Vate e a pacifista e domani proclama l'eternità della guerra; oggi sembra un sindacalista e domani (come nel '92 col Pescetti) (1) si rabbuffa, se lo si esorta a guardare le condizioni del proletariato.

Egli resta pago in quel suo nazionalismo, in quella sua generiche aspirazioni a mezz'aria, in quelle belle formule astratte, elastiche e seducenti che furon dopo di

(1) Rispondendo, in un'adunanza, alle parole del Pescetti: « Se con le parole dette poc'anzi, si intende di augurare il miglioramento economico, morale, delle classi inferiori, mi associo di gran cuore all'augurio, ma se invece si è inteso di fare appello alla lotta, alla guerra di una classe contro l'altra, se sopra tutto si è voluto augurare di sostituire all' ideale della patria qualc'altro ideale, io, poeta e cittadino d'Italia considererei ciò come un' ingiuria ».

lui il patrimonio tradizionale del liberalismo democratico.

Quando lo si richiama da quel democraticismo vaporoso e lo si esorta a sostituir qualcosa di concreto, e si parla di programmi economici, di riforme, di mezzi e fini, di lotta di classe etc. si ritrae come da una profanazione, come da cosa obbrobriosa e ridicola.

Donde quelle sue scissioni nell'azione e nel pensiero che posson sembrare contradizione. E per ciò avviene anche che certe sue frasi insistenti, giustizia, libertà progresso, anzichè affermazioni e rivendicazioni di una fede ardentemente sentita, sembrano talvolta *clichés* della sua oratoria tribunizia, stereotipate giaculatorie liberali, belle a strappare l'applauso, ma insufficienti a convincere e a determinare qualcosa di concreto e di preciso nel campo dell'azione.

***

Un altro motivo poi delle apparenti contradizioni del Carducci va ricercato in una caratteristica più intima del suo spirito, che sembra in contrasto con quegli atteggiamenti che abbiamo rilevato, mentre n' è invece la vera determinante.

Ed è quella moderazione ideale per cui Egli, benchè poeta ed anima di sognatore, seppe tener d'occhio alle contingenze dei tempi, adattarvi e conformarvi le esigenze del suo spirito e del suo intelletto. I suoi atteggiamenti furono spesso indecisi non solo per incompetenza a porre certi problemi o per impulsività nel risolverli, ma perchè imposti talvolta, limitati e diretti dalle forze divergenti di tempi mutevoli.

La fede del Carducci, ripeto, nonostante tanti bagliori idealistici e trasoneggiamenti vaticinatori, presenta caratteri di contingenza, quali non si crederebbe

a prima vista. Debole per eccessiva indeterminatezza e astrattezza da una parte e contingente dall'altra per impotenza ad affermarsi in modo pieno e assoluto, al di sopra e indipendentemente dai tempi.

Il Carducci nelle sue aspirazioni politiche e sociali non oltrepassò di un palmo i limiti ideali della sua generazione. Nè seppe, non che precorrere, seguire la rapida corsa del pensiero. È l'esempio di quei contemporanei patriotti del risorgimento che, ferventi rivoluzionari in tempi di servitù, venuti tempi di maggior libertà, finiscono nella stasi di un onesto appagamento, conservatori indifferenti, di fronte alle nuove esigenze e alle nuove rivendicazioni. Cominciando dai più moderati D'Azeglio, Mamiani, Tommaseo, Manzoni, paghi tutti dopo il 1861, fino ai primi rivoluzionari, Guerrazzi ardente triumviro del '59 poi deputato al Parlamento, e Crispi repubblicano rivoluzionario nel '60 e ministro poi del Regno d' Italia.

E Crispi, appunto diventa l'idolo e l' incarnazione vivente delle idealità politiche e civili del Carducci (1).

Benchè poeta, Egli in politica non fu un precursore e preferì un atteggiamento eminentemente pratico: « *considerare i tempi*, come consigliava Machiavelli, *e accomodarsi a quelli* ».

Anche riguardo alle forme di governo, considerò come il Romagnosi quale indiscutibile verità d'ordine pratico che il miglior governo è quello più adatto alle condizioni in cui un popolo si trova e credè necessario perciò ritornare in grembo alle istituzioni monarchiche.

Egli non volle fare nè l'apostolo, nè l'utopista, fuori della realtà, unicamente per restar fedele a certi principî astratti. Il che del resto non è incoerenza o debolezza di carattere, ma un orientamento realistico che

(1) « Io fui sono e sarò fino alla morte devoto a Fr. Crispi, perchè questo statista ha il concetto più alto e forte dell'unità italiana, ch' è l'amore, la fede, la religione della vita mia ».

rigetta gli eccessi dell' idealismo e che non disdice nemmeno a poeti in quanto uomini e cittadini di un determinato tempo.

Così transige, se pur è da usar per Lui questa parola, Machiavelli allo sfasciarsi della repubblica fiorentina e sul tramontar delle illusioni cisalpine, il giacobinismo repubblicano di Ugo Foscolo (1). Il quale, sia detto tra parentesi, andò anche più in là del Carducci, e, passato, com'era inevitabile a tutti i Catoni dell'ultimo settecento, nell' orbita del fulgente cesarismo napoleonico, non solo vede nella monarchia l'unica forma di governo compatibile coi nostri costumi, ma arrivò poi, gettando a mare tutto il suo liberalismo, ad additare nell' Ipercalissi la forca come puntello alla società e ad affermare *che il popolo è un' idra che bisogna schiacciare* (2).

L'atteggiamento del Vate, del sognatore più che al Poeta della terza Italia, spetta ad un uomo di partito, all'agitatore Genovese. È qui dove il Carducci, ad onta di tante derivazioni si stacca dall'alone del Mazzini e la ragione per cui, nonostante fervide adesioni letterarie, dovette esser escluso dalle simpatie e dal riconoscimento personale del grande Maestro.

Osserva il Salvemini nella sua monografia sul Mazzini come Egli mai accennasse negli ultimi anni al Carducci, che pure era già divenuto cospicuo rappresentante del partito repubblicano. « Il Mazzini, sentendo quale profondo abisso lo divideva dal Poeta, evitò sempre di parlarne, come soleva fare delle persone per cui non aveva simpatia ». Si può osservare che il Carducci verso il '70, non aveva poi tale notorietà nel mondo dei partiti da colpir l'attenzione del vecchio

(1) « Noi fra le politiche teorie anteponiamo idealmente la libertà popolare, ma non tenderemo coll'opera fuorchè al solo governo compatibile coi nostri costumi o per sola forza d'armi italiane ». Cfr. *Prose Politiche*, 180.

(2) Cfr. TOMMASEO, *Dizionario d'estetica*, II, 121.

agitatore indiscutibilmente famoso e rappresentativo, ma è anche certo che al Mazzini non poteva passare inosservata la differenza tra chi di certe idealità s'era fatta coscienza e vita e chi le aveva riprese così all'ingrosso come residuo e abbigliamento letterario. Il Carducci fu in politica: *uomo del presente,* il Mazzini *uomo dell'avvenire:* il Poeta sentì la necessità della realtà e vi si piegò, come fosse uomo di governo, al contrario quegli che doveva esser uomo di Stato, rifuggì nell' ideale alla maniera di un poeta.

Il Carducci, mutati i tempi, muta orientamento politico e prende piede nella realtà, il Mazzini, mentre la sua generazione l'abbandona e con essa gli stessi amici (1), pur attraverso i compatimenti, e le derisioni, ed atroci motteggi (2), vedendosi fuggire il presente, con rinnovata fede si affisa nell' Idea e scampa nei sogni del futuro. Egli stesso capiva ed aveva detto che la monarchia, da poi che era entrata in Roma, ci sarebbe stata per un pezzo; Egli sapeva bene quanto il Carducci che l' Italia non era adatta, almeno per il momento, a repubbliche; glielo avevan detto fino dal '48 il Guerrazzi (3) per la Toscana e il Brofferio (4) per

(1) Come Cernuschi, La Cecilia, De Boni.

(2) CARLO BINI lo dice: *un buon figliolo* che scambia per realtà le larve dorate della fantasia (cfr. MONTANELLI, *Memorie,* Torino, 1860, vol. I, 32), GUERRAZZI ride della sua formula; *inabile alla realtà della vita* lo dicon il Niccolini e Garibaldi. Il quale soleva dire: *esso guasta tutto ciò che tocca* e, si dice, minacciava anche di volerlo fucilare. Il GIOBERTI lo chiama *il maggior nemico d' Italia,* e come sognatore lo motteggiarono il MAMIANI, il MONTANELLI ed altri.

(3) Scriveva nel '49 al Mazzini essere la repubblica *impossibile* in Toscana, perchè i Toscani non odian il loro antico governo come i romani avevano odiato il proprio e che la repubblica non l'ama nè la borghesia, nè i nobili, nè i possidenti, nè il clero, nè i campagnoli.

(4) BROFFERIO, *Storia del Piemonte,* III, 41; dice il Piemonte non essere terra da repubbliche, «perchè lo spirito monarchico da molto tempo s' immedesima alle tradizioni, ai costumi, alle glorie, alle speranze del popolo piemontese».

il Piemonte; ma convinto e abbacinato dal fulgore della sua formula, volle morire con la sua fede republicana.

Atteggiamento eroico superiore all'orbita di generazioni e di tempi che uomini più angustamente pratici posson chiamare follìa e la storia utopia e che la poesia esalta.

Perchè appunto questo restar fuori delle contingenze e attaccarsi a certi principî cui lo spirito crede indissolubilmente, rinchiudervisi e viverli è opera di utopista e di Vate.

Questa è la posizione del Mazzini.

Al Carducci, ripetiamo, piacque nella vita di cittadino atteggiamento più realistico, più comune e normale, moderazione ideale e transazione coi tempi. In questa maniera nella politica del nostro risorgimento per curioso fato, la parte dell'uomo pratico era riservata al Poeta, e la parte ideale del poeta all'uomo di partito; l'uno *canta* quello che l'altro *vive.*

Lo spirito della nostra rivoluzione, rimasto poesia in Mazzini, diventa realtà storica e prende consistenza pratica, proprio con quelle trasformazioni e limitazioni che sono rappresentate dall' idealità politiche e civili di un poeta: Giosue Carducci.

E di questo spirito, il Poeta e l'Agitatore ci rappresentan la vicenda e come due fasi successive; simili per la comune origine dello stesso principio ideale, ma profondamente divergenti nella loro determinazione storica.

Capitolo X.

Le idealità politiche e civili del Carducci. Concetto mazziniano della romanità.

Sommario

Lo spirito della *giovane Italia* nel Carducci. — La tradizione di Roma e il faro della coscienza nazionale. La terza Italia e la terza Roma. — Roma come centro irradiatore di civiltà. — Idealismo etico-religioso-civile nel Mazzini e nel Carducci. — Concezioni della vita e suoi fini. — Il mazzinianesimo nella poesia del Carducci. — Coerenza e organicità della fede politica del Mazzini. — Incertezze e lacune nel poeta. — *Boria nazionale* e nazionalismo carducciano. — Nazionalità e umanità nel Mazzini. — Ottimismo del Mazzini e scetticismo politico-sociale del Carducci. — Il Cantore dei Giambi e il villeggiante di Misurina. — La *coerenza intransigente* del Genovese e le transazioni coerenti del Poeta.

L' influenza del repubblicanesimo e del mazzinianesimo, nel Carducci non si limitò solo ad azione di partito, a determinare quegli atteggiamenti di opposizione e di lotte di cui è documento tutta l'attività sua tra il '60 e il '70, riempì tutta la sua coscienza ed il suo intelletto.

Il Poeta, per le sue idealità politico-civili può considerarsi, fuori delle circoscrizioni settarie, un epigono della *Giovane Italia,* anche quando, per ragioni particolari, ne repudiò l' ideale.

Quand' Egli nel 1887 si chiedeva : « Perchè da quella

Roma che seppe sì gloriosamente riunire le genti non potrebbe l' Italia dedurre ancora i principî che informino e reggano le nuove nazioni o la loro federazione spontanea ? » (1), sembra di udire le parole del Mazzini quando poneva i fondamenti dello *Statuto della giovane Europa* (2).

Nazionalità e umanità, redenzione delle genti per opera dell' Italia, incivilimento umano movente da Roma madre del diritto :

....il tuo trionfo, popol d'Italia,
su l'età nera, su l'età barbara,
sui mostri, onde tu con serena
giustizia farai franche le genti....

È all' ingrosso il programma del Genovese (di cui risente anche nel colore e nell' indeterminatezza dell'espressione) (*l'età nera, i mostri*) e di quella Società il cui primo articolo di giuramento era appunto la professione di fede nella missione italiana (3).

Vero è che questo sentimento della romanità era conseguenza di tutta una lunga e remota tradizione.

Da Dante che, riassorbendo e rinvigorendo lo spirito leggendario religioso e politico delle tradizioni medioevali di Roma e del suo popolo (4), ne afferma il primato provvidenziale, al Petrarca che in Roma republicana vede il centro del mondo civile, sino a Machiavelli e su su via fino al Gioberti, la tradizione romana e la missione d'Italia era rimasta, sotto diverse forme, faro della coscienza nazionale.

(1) Cfr. il Discorso : *Lo studio di Bologna.*

(2) Cfr. n. 10-16-17-19, *Opere*, IV, 10-11.

(3) Cfr. *Il Giuramento degli affiliati alla Giovane Italia.* Mazzini, *Istituz. degli affratellati della G. It.*, 1831. Cfr. *Op.*, vol. II.

(4) Cfr. il titolo del libro II del *De Monarchia*, cap. VI-VII. Cfr. A. Graf, *Roma nella memoria e nella immaginazione del Medioevo.* Torino, Loescher, 1882.

E il Carducci ben ne esprime, sulla traccia di alcune parole del Mazzini e del Cattaneo, (1) la sintesi ideale:

Ella che tien del nostro patto l'arca,
l'ara del nostro dritto,
per cui Dante gemè, fremè il Petrarca
e Machiavelli ha scritto.

Ma al Mazzini spetta il merito di aver portato, rinnovandoli, questi concetti nel campo dell'azione, come mezzo di educazione civile e fattore rivoluzionario. Ed è in questo senso appunto e con questa portata, che esso passa alle nuove generazioni e che il Poeta l'accetta, con tutto il calore e l'atteggiamento apocalittico e sacerdotale del Genovese.

« Dalla Roma dei Cesari, questi diceva, escì l'unità di incivilimento comandato dalla forza all' Europa, dalla Roma dei Papi escì l'unità d' incivilimento comandato dall'autorità a gran parte del genere romano, dalla Roma del popolo escirà l'unità di incivilimento accettata dal libero consenso dei popoli all'umanità ». E nei *Doveri degli uomini* (3): « movete allo sviluppo della missione italiana. Ricordatevi che quella missione è l'unità morale d' Europa. L' Italia è la sola terra che abbia due volte gettato la grande parola unificatrice alle nazioni disgiunte. Due volte Roma fu la metropoli del mondo europeo.... Albeggia oggi per l' Italia una terza missione di tanto più vasta quanto più grande e potente dei cesari e dei papi sarà il popolo italiano » (4). Tale il programma di Mazzini e di tutti

(1) Cattaneo *Scritti* - Vol. I, 80. Cfr. *Il Carducci Umanista*, pag. 150.
(2) *Discorso pei fratelli Bandiera.*
(3) V. *Doveri verso la Patria.*
(4) Cfr. anche le parole del MAZZINI dall'esilio, *Opere*, II, 246.

i mazziniani (1) del quale l'ultime strofe dell'*Annuale della fondazione di Roma* non sono che l'eco solenne.

Ma il Carducci dal mazzinianesimo ereditò anche quell' idealismo etico-religioso, laicamente anticattolico e democratico, che l'Agitatore Genovese aveva contrapposto alle vecchie idealità d'un cristianesimo ristretto e passivo, inferiore ai tempi ed ai bisogni della rivoluzione.

Religione civile, extradogmatica ed extraconfessionale che contrapponeva al Dio, per dirlo col Carducci, *tecmirio di re e di preti*, una personificazione ideale: alla concezione ascetica metafisica del cristianesimo, una concezione naturalistica che riabilita il mondo, santifica la vita, predica l'azione, con uno sfondo ottimistico sulle *progressive sorti dell'umanità* verso le libertà, l'uguaglianza, la fratellanza, l'amore.

Ora tutto questo bagaglio idealistico, questo, come fu detto, *macchinario deistico*, cui Mazzini aveva imposto, sacro suggello, il nome di religione, è appunto la *religione civile* da cui rampollano: l' *Innò a Satana, Il Canto dell'Amore, Nozze di Cesare Parenzo, La madre* etc.

Facile trovare risonanze mazziniane nelle parole del Poeta:

Bella è la vita e santo l'avvenir!

Apoftegma ottimistico che trovi più volte nelle pagine del Genovese (2).

Senza dire che la rispondenza del programma mazziniano ai bisogni civili della nazione, la contrapposizione agli atteggiamenti dei romantici e dei cattolici e quel certo colorito classico di cui Mazzini, verteriano e leopardiano, attraverso la tradizione di Alfieri e di

(1) Cfr. A. Mario, *La Nuova Europa*, 1863.
(2) Cfr. *Il Carducci Umanista*, 162 Nota.

Foscolo e l'amore delle antiche memorie (1), l'aveva rivestito, dovevan costituire prepotente attrattiva per lo spirito del Carducci.

Di romantico infatti, nel senso in cui il Nostro l'intendeva, nel Mazzini non restava quasi nulla; restava l'anelito all'emancipazione del pensiero e della coscienza, quell'amore pel popolo che il vecchio classicismo aristocratico aveva spregiato o disconosciuto (2); per il resto era concezione romanamente civile e austera, virtù, come disse il Poeta (3), di *effettività romana e di cristiana idealità.*

Anch'egli, come altri su Plutarco, si ispirò e fremè sull'opera di Dante e le canzoni patriottiche del Leopardi.

Ecco perchè le idealità civili e sociali e, vedremo, anche religiose, del Poeta, posson esser circoscritte nei termini del programma mazziniano.

Con questa differenza però: che il Mazzini di tutto quel suo patrimonio ideale (nonostante gli elementi disparati ed eterogenei che vi entrarono) cercò di fare tutto un sistema e un programma, o almeno una specie di organamento teorico, ben congegnato, mentre nel Carducci restarono postulati staccati come frammenti senza coesione intima, senza deduzioni e applicazioni.

Il Mazzini, posto il sistema, ne trasse norme di vita, in modo da *viverlo* esso sistema e in base ad esso tutto regolare, giudicare, mentre nel Carducci quelle idee rimasero semplici acquisizioni intellettuali, aspirazioni più che convinzioni, poesia più che coscienza civile, senza effettività pratica.

(1) « Avete mai provato, diceva il Mazzini, il *sublime fremito che destano le antiche memorie,* avete mai abbracciato *le tombe* dei pochi grandi che speser per la patria: vita, intelletto? ».

(2) Cfr. Card., *Di alcune condiz. della pres. letteratura,* « Prose », pag. 3.

(3) Cfr. Card., « Prose », 1196 nel *Discorso per A. Saffi.*

Di qui certe incertezze, e se non vere contradizioni, incongruenze e transazioni, da cui invece si salvò il Genovese, chiuso, come fu, nel suo carcere ideale, da cui i suoi principî recisamente posti e affermati, come tante sbarre gl' impediron di uscire.

E si spiega anche nell'uno quell'eccesso di fede che sconfina nell'utopia, e nell'altro quella invincibile ritrosia a molto credere e sperare, quel misto di ottimismo e di pessimismo sociale e quel continuo richiamo alla realtà delle cose che smorza l'ardore dei sogni e impedisce l'abrivio delle più ardite speranze.

Atteggiamento tanto più vicino alla realtà quanto più idealmente incerto, e che potè talvolta sembrare anche incoerenza. *La missione* dell' Italia e di Roma, la formula *Dio e popolo*, le idealità di giustizia, di fratellanza e di amore, son aspirazioni tanto del Carducci, come del Mazzini, comune punto di partenza, ma vedete poi per quali diverse mète: l'uno consequenziario assoluto, s' infutura nei sogni di una repubblica universale, di una pace universale, l'altro, sotto forma di brusche restrizioni e di divergenze teoriche, si ferma alle esigenze « del tempo suo » in una specie di transazione tra l' ideale e la realtà.

Per il Mazzini il concetto di *nazionalità* è solamente postulato preliminare, germe da cui dovrà scaturire quello di *umanità*.

L' Italia, compiuta la terza missione redentrice d'unità e di incivilimento, deve fondersi, assorbita, nella grande storia europea. E immagina, col Cattaneo, *Gli Stati Uniti di Europa* così come ad una *repubblica universale* avevan pensato Byron e Napoleone; e spingendo ancora avanti il suo programma, sogna, come il Goethe, una *letteratura europea* espressione dei bisogni, delle idee e dei sentimenti di tutte le nazioni.

Il Carducci invece è *paesano* e *restrittivo;* la sua nazionalità non ha valore astratto e universale, ma resta qualcosa di a sè, di non fuso, di non subordinato,

come valore superiore dentro la cerchia di un nazionalismo intransigente e orgoglioso.

La sua Italia è una *supernazione*, la sintesi delle nazioni civili, ed è visibilissima in tutta l'opera sua, quell' ostentazione di *boria nazionale* di cui era stata classica espressione, il *Primato*.

Quindi, respingendo la possibilità di una *Weltlitteratur* (1), propugnò l'ideale (e ad esso conformò l'arte sua) di una letteratura di caratteri e tendenze prettamente nazionali, e respingendo l' internazionale cosmopolita, getta i primi semi dell'odierno *nazionalismo*. L' Italia cui pensa è un' Italia forte, potente, armata contro lo straniero, come sognarono nella sua generazione *i liberali*, e di Crispi si fece idolo in quanto al raggiungimento di queste mète parve indirizzare tutti gli sforzi della sua politica. È qui che i due uomini nelle applicazioni pratiche, cioè del comune loro programma, prendono vie divergenti.

Il Mazzini, posta la formula: *Dio e popolo*, immagina, o, meglio, di postulato in postulato ne deduce il completo sviluppo delle forme democratiche; il Carducci invece, dopo una temporanea adesione, più letteraria del resto che politica, alle formosità classiche repubblicane, con ritroso cammino, ritornò alla monarchia, e dalla monarchia umbertiana credette poter aspettare l'assoluto sviluppo della sovranità popolare.

Ancora: mentre l'ottimismo mazziniano dai principî di fratellanza e di amore, prende l'abrivio per la generosa utopia della pace universale, che da Platone a Dante (2), a Kant ha sedotto tanti tra gli spiriti grandi, il Poeta di: *Canto dell'Amore*, sull'orme di una speciale filosofia della storia, si fa a proclamare l'eternità della guerra.

(1) Cfr. *Prose*, 1363-1364.

(2) Cfr. *De Monarchia*, libro I, cap. V « Genus humanum indigere pace universali ».

Constatato nella storia un continuo avvicendarsi di lotte e di contrasti, è indotto a dargli il valore di legge, e ripudiando la fede nell'azione di una forza morale fondatrice dell'universale diritto delle genti, dichiara la lotta, la competizione, la guerra, istinto atavico, immanente e fatale. Mentre lo stesso di cui Egli aveva derivato idee e concetti: il Cattaneo, pur affermando che dalle guerre di Roma era sorta la società del genere umano, non riteneva impossibile lo scomparir delle guerre ed arbitraria sosteneva la « *dottrina che necessaria proclama la sanguinosa commistione di razze e di costumi* ».

Ma il Carducci, nonostante che a *Vates* si sia più volte atteggiato, non aveva la forza e la fede necessaria per certi slanci e divinatorie esaltazioni, appunto perchè, come abbiamo osservato, certi principî non lo *presero tutto* e rimasero piuttosto *prestiti letterari* che dolorosa elaborazione di tutto il suo spirito, da cui emanassero le più intime ragioni della sua vita, e dell'arte sua.

Di qui l' indecisione, il contrasto e l'ondeggiar continuo delle sue convinzioni.

Ed ecco che, dopo aver inneggiato a una *plebe di liberi* la quale dirà guardando nel sole:

> *illumina non ozi e guerre ai tiranni,*
> *ma la giustizia pia del lavoro;*

si burla della *question sociale* e si abbandona (1) al più cupo scetticismo pessimistico.

E, cantore di *Carnevale, Le nozze, Versaglia, La madre,* si fece beffe di quel partito che, tra tanti difetti, era pur l'unico che avesse il pregio, allora, di prendersi a cuore le classi più oppresse. Non solo, ma a un certo punto i suoi ardori, come fuochi di paglia,

(1) Cfr. *Prefazione* al Prometeo tradotto da E. SANFELICE. « Prose », 1248-49.

sfumarono, e si ammantò nella gelida indifferenza del letterato.

Nessuna ingiustizia sociale, nessuna infamità diplomatica fu più buona a trarre una parola di biasimo dal cantore di *Giambi ed Epodi*, all' infuori di qualche breve sfogo privato nelle lettere (1). Anche quando i tempi eran peggiori del '63 e del '67. Ci fu invero nel secondo regno italico, un periodo infausto di corruzione diplomatica, di degradazione morale, di sperpero e rovina economica; le campagne desolate dalla pellagra e dall'ignoranza, i comuni senza scuole, le tasse opprimenti; e pure il Carducci, lungi dal protestare, cullò al rumore delle sue saffiche quell'epoca di Umberto, che è uno de'periodi più miserevoli della nuova storia italiana.

E questo non già perchè le Dalile di Ceresole, di Gressoney, di Courmayeur e di Misurina gli cimassero, novello Sansone, l' intonsa capelliera, ma appunto perchè certe rivendicazioni o affermazioni furon più acquisizione letteraria che coscienza civile, motivi della fantasia poetica, non assiomi della ragione e tanto meno norme di vita, scopo supremo, come, ad es., pel Mazzini, di tutta la vita. Rimasero indefinite aspirazioni campate a mezz'aria nel dominio della poesia, astratte e vaporose e con un'efficacia sempre decrescente nello spirito e nella condotta del Poeta.

Si può ben sentire com' Ei non faccia che parlar di patria, di Italia, di repubblica, e, don Lisander del liberalismo patriottico, termini quasi tutti i suoi discorsi con enfatiche giaculatorie: *giustizia e libertà*; ma, mentre la sua Italia dà l' impressione talvolta di una bella figurazione letteraria, di una smagliante oleografia estratta dalle personificazioni dei poeti, t'accorgi che, messo alle strette, si troverebbe imbarazzato a dirti in concreto cosa Egli vuole, e quali mezzi consente per l'attuazione di quelle sue aspirazioni: un pro-

(1) Cfr. quelli per la disfatta di Adua, *Lettere*, vol. II.

gramma chiaro insomma, se pure in abbozzo, di leggi e di riforme. Vero è ch'Egli non è nè un sociologo nè un economista; Egli è un poeta ; e più poeta che uomo politico e uomo di partito.

Nè intendiamo noi di ciò fargli carico ! Solo che di questo dovremo tener conto, se vogliamo intendere le fasi della sua condotta politica e giudicare quelle che per avventura in essa posson apparire *apostasie o contradizioni*.

PARTE QUARTA

L'UOMO

Capitolo XI.

Il pensiero religioso di G. Carducci.

Sommario

Temperamento antifilosofico del Poeta. — Scarsità d'interesse pei problemi dell'universo e sua ragione. — Quello che il Carducci negò. — La religione come dogma e confessione. — Il Carducci non è spirito irreligioso. — Il panteismo del poeta e l' idealismo laico anticattolico del pensatore. — Naturalismo e razionalismo. — Analogie col *credo* mazziniano. — Le pretese *conversioni* del Carducci e sua coerenza assoluta. — Il tecmirio del re e dei preti e il Dio del Carducci. — Carattere sociale civile-politico del suo credo religioso.

È noto, ed è stato ripetuto le mille volte, che il Carducci non fu dotato di grande mente speculativa, nè mostrò profondo interesse pei problemi che più fortemente agitano la vita dello spirito. Ed è vero.

Egli non fu un filosofo, nè, come il Foscolo, ebbe la presunzione e vanità di esserlo.

Parlando dell'opera di G. Bruno (*Op.* XII, 386), da quell'uomo sincero che era, confessa candidamente la sua incompetenza filosofica e a più riprese, altrove, per i *magistri di filosofia* e per ogni astrazione e sistema metafisico, non dissimulò l' innata antipatia (IV, 103).

Accennò, è vero, poetando a Kant, a Vico (1),

(1) Cfr. Versaglia : Decapitaro Emmanuel Kant, Iddio.... *Brindisi* (*Levia Gravia*) ardito — col vero infinito — fu Vico a tenzon.

ma sempre con fare e spirito di artista e non di speculatore; parlò anche in prosa di *idealismo* (cfr. *Op.* III, 53), di *positivismo,* di *hegelismo,* di *comtismo* (XI, 195); ma, bene osserva il Croce, sempre ad orecchio ed alla sfuggita.

E s' intende. Il Carducci non poteva essere atto alla speculazione.

Egli fu uomo d'azione, temperamento attivo, pratico, con prepotente impulso ad agire, poco disposto quindi ad astrarre e a teorizzare.

D'altra parte, come poeta, Egli era dinanzi alla vita ed alla realtà esterna in un atteggiamento profondamente differente da quello del filosofo. L'artista opera, sente, esprime sentimenti, contempla non indaga; crea fantasmi, imagini e melodie non concetti; partecipa alla vita nelle sue contingenze e la canta, non la osserva dal di sopra e da lontano; l'accetta com' è o quale se la finge e la rappresenta: non già la notomizza o la ricostruisce.

E può far quindi oggetto e nutrimento d'arte di quei cangiamenti e di quelle vicissitudini (di passioni e di eventi) che il pensatore deve rigettare come elementi perturbatori.

Il Poeta vede nel mondo un concreto da contemplare e da rappresentare, non un enigma o un problema che postuli la soluzione; ne afferra il plastico, il corporeo, il definito: armonie e colori; e ne rileva i rapporti *concreti* di bellezza, e non già astrazioni, rapporti logici e connessioni causali.

Ciononostante non è detto che certi problemi permanenti non si affaccino allo spirito del poeta; solo ch'egli reagirà di fronte ad essi in una maniera diversa dal filosofo. Ricordate?

Che fa l'aria infinita e quel profondo
infinito seren? Che vuol dir questa
solitudine immensa ed io che sono?

Ed il Carducci di ricalco:

Che mistero, che orror, dite, son questi?
Che siam povera razza dei viventi?

Atteggiamento estatico, non solutivo, commuove e soverchia il sentimento, ma non stimola l'intelletto. Così quando certi problemi ontologici, morali, religiosi si faranno davanti e forzeranno le porte del cuore; Egli col cuore risponderà e non con l' intelletto, e anzichè abbattersi su le sue facoltà raziocinative si ripiegherà in un atteggiamento estatico sentimentale non privo di qualche dolcezza.

Com' uom che va sotto la luna estiva.... etc.

ch' è senso beato di sbalordimento e di smarrimento, non travaglio del pensiero che indaghi. I problemi dell'essere, che per altri furon assilli tormentatori, inquietanti e terribili, si risolvon nel Carducci in un atteggiamento filosoficamente leggero, ma artisticamente profondo, in uno stato d'animo vago ed indeterminato, che si limita a porre il problema senza risolverlo, a saper tacere ammirato, a fermarsi a quel *forse* che il Leopardi affermava così pregno di poesia.

Del resto anche questi mistici stati d'animo che potrebber esser in sè mezza filosofia passano presto fugati dagl' impulsi dell'azione risorgente:

Meglio oprando obliar, etc.

L'azione vince la contemplazione, ed il Poeta rimane in un naturalismo speculativamente quietistico e moralmente fattivo di cui *agire* da una parte ed *obliare* dall'altra, costituiscono le opposte polarità.

Ma di questa debolezza di penetrazione filosofica sarebbe irragionevole far carico al Poeta.

Come se ognuno che eccelle in una delle manifestazione dello spirito, dovesse, di necessità, eccellere in tutte.

Egli fu poeta, e come tale unicamente dobbiamo considerarlo.

Ci furon, è vero, filosofi che sono stati anche poeti a ricominciar dai versi di Aristotele e di Platone a le poesie dell'utopista filosofo della *Città del sole* ed anche artisti che si sono interessati di problemi filosofici; ma questo non prova la necessità della fusione di questi due atteggiamenti spirituali, di natura differentissima, se non inconciliabili.

Perciò nel farci a studiare il pensiero religioso del Carducci, noi non chiederemo al Poeta quello che non può darci, un vero e proprio sistema metafisico-teologico, cercheremo soltanto di mettere in luce quelle affermazioni o negazioni ideali che risultan dall'opera sua.

E cominciamo *da quello che negò*. Diciamo subito che sarebbe inutile cercar in Lui traccie di una concezione trascendentale o teologica.

Quel pensiero *dell'al di là* e dell'ente supremo che ad altri fu sorgente d'ispirazione o vertice di orientamento intellettuale e morale (Dante, Petrarca, Tasso, Manzoni) non interessò più che tanto lo spirito del Carducci.

Egli si trova per questo in quell'atteggiamento di indifferenza del Monti, Alfieri, Foscolo, cresciuti al tempo del più puro razionalismo francese. Ed era naturale; vissuto nella seconda metà del sec. XIX, dopo la rivoluzione filosofica di Germania e la rivoluzione politica e civile di Francia, non poteva sottrarsi all'influenza di quelle acquisizioni che eran ormai divenute patrimonio della coscienza moderna.

Domandargli perciò dopo il secolare scalzamento della filosofia germanica e l'ironia dell'enciclopedia e dell'illuminismo, nell'affermarsi del positivismo del Comte, dello Spencer, del Littré, all'affacciarsi del materia-

lismo filosofico e dell'ateismo scientifico del Fauerbach, del Vogt, del Büchner negatori di ogni trascendenza; domandar, dico, al Carducci, assoluta fede nelle antiche concezioni metafisiche dogmatiche dopo lo scetticismo e il pessimismo dello Schopenhauer, Byron, Heine, Leopardi, De Musset, mentre anche l'arte si orientava al naturalismo e al verismo (si pensi nella storia del romanzo al Balzac, Flaubert, e a Zola) sarebbe un'assurdità ed un anacronismo.

Avrebbe potuto, sì, nonostante tutto questo, per forza propria di riflessione, enucleando dal cristianesimo gli elementi eterni ed umanamente democratici, prendere una posizione diversa; rimanere, ad esempio, nell'orbita di quell' idealismo religioso, più o meno confessionale e dogmaticamente ortodosso come molti nella Francia napoleonica ed in Italia il Manzoni, Rosmini, Gioberti, Capponi, Mamiani, Tommaseo; ma per far questo certe sue naturali tendenze gli toglievan ogni voglia ed ogni serenità critica e discriminativa. Nel suo semplicismo schematico, quando gli si parlò di cristianesimo, intese la religione cattolica, apostolica romana, in un senso strettamente teologale e confessionale; quando gli si parlò di Dio, pensò al *tecmirio di preti e di tiranni* ed alla teocrazia papale; quando gli si parlò di morale cristiana, pensò subito ai frati, al medioevo, all'ascetismo (1).

E chi conosce il Carducci, comprende il suo sentimento di avversione.

Non che fosse spirito irreligioso ed ateo; tutt'altro; è *idealista* e, come tale, ardente *uomo di fede.* Solo lo scetticismo ed il materialismo è negazione ed ateismo nel vero senso.

Ma il Carducci afferma e crede; e apertamente confessa il suo spiritualismo. Uno spiritualismo radicale,

(1) Cfr. A proposito di alcuni giudizi su A. MANZONI: *Prose*, 524.

spinto fino al panteismo; e panteista si vanta come tutti i poeti e come i *suoi* pagani. « Vorrei, scriveva nella prefazione alle *Poesie* edite nel 1871 dal Barbera, mi fosse lecito ripetere quel che A. Heine diceva di sè: Io non appartengo ai materialisti i quali corporizzano lo spirito; io anzi rendo lo spirito ai corpi, li rispiritualizzo ».

Si legga *Mattino, Notturno, Panteismo* e l'ultime due strofe di *Vendette di luna* e vi si troveran traccie e risonanze d'un' ispirazione del tutto spinoziana, tutta imbevuta di un mistico senso del divino.

E neppure il Carducci nega il concetto di Dio. «*Io non appartengo agli ateisti*», seguita nella sopradetta prefazione del 1871; sempre con le parole di Heine: « essi negano, io affermo ». E nella lettera al Filopanti (1): « Io amo e credo » e la necessità di una fede sia per l' individuo che per la collettività predicò e sostenne (2).

Quello che ripudiò fu la religione come concezione metafisica, la fede come adesione incondizionata al dogma, il cattolicismo come struttura materiale di gerarchie, di riti e di formule, il cristianesimo come ascetismo, passività, quietismo spirituale. Egli è dunque semplicemente anticattolico e anticlericale; dirlo antireligioso per il *Satana* e per altri crucci sarebbe assurdo come dir ateo l'Alighieri per le sue apostrofi alla lupa vaticana.

Quell' idealismo che avrebbe potuto rintracciare da sè, sceverando nello spirito della religione cristiana, fu incline a riprenderlo, mescolato com'era di elementi eterogenei politico-civili, e forse appunto per questo, dalla predicazione mazziniana ch'era nel tempo.

Idealismo laicamente anticattolico e democratico che

(1) Cfr. *Polemiche sataniche.*
(2) Cfr. « Prose », 1196.

ben serviva alle esigenze delle nuove generazioni e ai bisogni della rivoluzione.

Religione ch' è elevazione intellettuale e purificazione morale; il più ampio orizzonte delle umane aspirazioni, amore di cose belle e buone nel sentimento e nell' intelletto: fede politica, morale e artistica a un tempo. Emanazione del più nobile e generoso degli ottimismi. « Non disperate.... v' è pur qualcosa di santo nel mondo morale, v' è pur qualcosa di bello nel mondo fisico ». E di questo bagaglio idealistico il Carducci si fece più volte apostolo e vate con ardore e movenze che ricordan la predicazione del Genovese:

....Amate !
Il mondo è bello e santo è l'avvenir !

« La vita dei popoli e l'inno dei martiri; ecco i due elementi della poesia.... La poesia dell'avvenire, la poesia dei popoli è la sola viva e potente ». E con simile ispirazione il Carducci si proclama

sacerdote dell'augusto vero,
Vate dell'avvenire.

Sacerdote e vate d'una predicazione ch' ha pur molto di sacro o di « *religioso* » ma nulla di *confessionale* e di dogmatico; più che sottomissione dell' intelletto a credenze definite, indefinita aspirazione di sublimazione morale, sublimazione che ha il suo vertice e complemento ideale in Dio non personalisticamente concepito ma poeticamente personificato come simbolo di concetti morali e civili.

Questa del Carducci è insomma una specie di *religione naturale* come quella che si imaginò e predicò sul finire del sec. XVIII dagli Illuministi e dagli Enciclopedisti; umanitarismo e idealismo a base raziona-

listica, che nega ogni trascendenza, rivendica la terra sul cielo, riabilita la vita, l'attività; predica idealità di amore e di giustizia, pur conservando sopra tutti questi sentimenti e aspirazioni come astratte aspirazioni poetiche, i vecchi nomi di *religione* e di *Dio*.

Non è altro che un trasportare, come intendeva il Carducci (cfr. *Op*. IV, 63), la morale dalla Chiesa alla città, dal metafisico cielo alla serena coscienza umana, sua vera sede.

Se vogliamo trovare il simbolo nuovo del suo « credo » rinnovellato, bisogna pensare al significato del « Satana ». Potremmo dire che Satana è il suo dio.

La coscienza cattolica invertita, la morale glorificata al di fuori della chiesa: lo spirito laico che trova una più vitale formula di progresso, e un *Verbo* umanamente più fulgido. Questa la concezione che potremmo chiamar « *religiosa* » per l'ardore e l'amore con cui il Carducci la sentì e la predicò; l'ideale che empì tutto il suo spirito e compenetrò tutta l'opera sua.

Nè è a parlare di conversioni, di ritrattazioni, di apostasie religiose, perchè nel *Piemonte* nomina Dio e con cristiane risonanze sembra chiuder il canto della *Chiesa di Polenta* e di Dio parla nel *Discorso per la libertà di S. Marino*.

Se mutamento ci fu, fu nel senso di maggior moderazione con cui negli ultimi anni parlò del *gran martire* del cristianesimo, che nell'esorbitanze della polemica aveva ripetutamente offeso; per il resto, conservò terribilmente ferma la sua posizione.

Nè potevano in questo campo esserci *crisi* nell'animo del Poeta; troppo la sua avversione al cristianesimo era conforme alle sue idee, alla sua natura, alla sua cultura. E i passi che gli apologisti (1) della

(1) Cfr. Jallonghi, *La religiosità del Carducci*, Città di Castello, Scuola Tip., editrice, 1908. — A. Giovannini, *La Chiesa di Polenta*, 1898. — Amaducci, *La Chiesa di Polenta*,

conversione adducono, confermano anzi che distruggere la coerenza del suo pensiero. Il Dio, infatti, che nomina in *Piemonte* non è che una personificazione del sentimento patriottico, come l'*Ave Maria* non è che l'espressione di una mistica situazione poetica, cui per associazione realistica, penetra un po' di scampanio; e nient'altro se non un'astrazione politico-civile è il Dio che nomina nel *Discorso* per la libertà di S. Marino. « Egli è che spira il trionfo nelle trombe di Josua, Egli è che spinge nell'Egeo le navi di Temistocle, che annunzia a Roma trepidante i re oppressori sul lago Regillo e che percuote di spavento il cavallo del Barbarossa a Legnano e a lui davanti e dopo la vittoria s' inchina, immacolata di diadema, la fronte di Washington ». Sembra più, l' *Jupiter optimus maximus* degli antichi che il dio della religione cattolica!

Nel Carducci, ripeto, non ci poteva esser ragione di crisi spirituali e momenti di ambagi e di dubbio, e di reversioni o conversioni. Egli è qui nella posizione irremovibile che Mazzini tenne in politica.

Com' Egli intese il Cristianesimo, così come concepì il papato e la chiesa, così come sentì la vita e le sue idealità, data la sua mentalità poco acuta ma fiduciosa di sè e smaniosa di libertà assoluta, dato insomma tutto il razionalismo ch'aveva succhiato dai libri e il naturalismo ch'aveva, per così dire, nel sangue e messo di contro, com' Ei metteva: il medioevo, l'ascetismo il vecchio testamento e la teocrazia sacerdotale, lo storico, il critico, il poeta, il cittadino, aggiungendovi anche lo spirito e i bisogni dei tempi, non poteva non restare irremovibilmente avverso al cristianesimo. Senza possibilità di transazioni e di conciliazioni, senza rilassamenti.

E anticattolico e pretofobo accanito restò fino alla

Bologna, 1899 — GALLARATI-SCOTTI, *L'anticristianes. del Card.*, « Rinnovamento », aprile, 1907.

morte. « Nelle cose essenziali io non transigo. Col Vaticano e coi preti, nessuna pace e tregua di Dio. Essi sono i veri e costanti nemici d' Italia ».

Così al Romussi nel 1904 e press'a poco agli Scrittori del Secolo (1).

***

Come si vede, eran ragioni eterogenee sì (politiche, morali, letterarie) ma profondamente radicate nel suo spirito, quelle da cui rampollava quel suo reciso atteggiamento anticattolico. E che agiron in Lui potentemente si vede anche dalla sua opera di storico e di critico che da esse fu sì presa e compenetrata da offuscar persino la sua imparzialità di giudizio, nella valutazione del cristianesimo e di tutto ciò che ad esso direttamente o no si riferiva, come il medioevo, il romanticismo etc.

Ecco perchè quelle idealità che pur furon il suo « *credo* », benchè emananti in fondo dall'essenza più intima del cristianesimo, e ad esso, con spirito di conciliazione si potesser in gran parte ridurre, come tentaron molti poeti e pensatori, il Carducci non dalla religione cattolica, ma contro ed in opposizione ad essa, le riprese e fece sue.

A far ciò troppi ostacoli gli sbarravano la via ; ed Egli amò derivarle, variamente dosate di altri elementi, come abbiamo notato, da quel nuovo atteggiamento laico e democratico, di cui fulgido esempio dava la predicazione mazziniana.

È una specia di *surrogato della religione* che il Mazzini formulò, tamburo battente, pei bisogni del momento.

(1) Cfr. Chiarini, *Memorie*, 420.

Quando il vecchio Dio, se non decapitato dalla triplice scure del razionalismo, dell' Enciclopedia e dell' Illuminismo, appariva screditato alle nuove generazioni, e la religione cattolica dopo il 1815 minacciava di divenire un *instrumentum regni* in mano del dispotismo, il Genovese corse al riparo del vecchio edifizio sfasciantesi e coi materiali che gli venivan tra mano, vecchi e nuovi, costruì e contrappose un nuovo edificio ideale.

Un dio personificazione di idealità civili e morali, protettore di libere genti, rivendicatore di popoli oppressi; una religione basata su due o tre postulati morali, scevra di dogmi, di riti, di intermediari, cui espressione è un dovere che mira a finalità immanenti di miglioramento, non a trascendenti beatitudini nell'al di là, predica con romana idealità il fare e il patire da forti: *agere et fortia pati,* l'amor di patria: *dulce et decorum est pro patria mori,* non rassegnazione, ma ribellione, e meta ultima: gli ideali di patria, umanità, fratellanza, libertà, amore, giustizia.

Tutto questo tumultuariamente confuso sì, per la fretta e l'urgenza dei bisogni, ma con ardore di fede impareggiabile e lume di poesia, il Mazzini, ripeto, contrappose al vecchio vangelo camuffato dalla Santa Alleanza.

E si capisce come ogni parola di questo programma, che dell'antica religione conservava i nomi e i simboli, ma rinnovellati a nuove significazioni, apparisse al Carducci un più vero e più santo Vangelo, una religione più nobile e più bella.

CAPITOLO XII.

La natura, il temperamento e la fisonomia di G. Carducci.

SOMMARIO

Semplicità schematica dell'anima carducciana. — Sua sincerità istintiva ed unità spirituale. — L'uomo equivale e coincide col poeta. — Restrittività dell'animo e del pensiero del Carducci e sue conseguenze. — Suoi orizzonti e sintesi ideali: amor patrio. — Liberalismo democratico ed ultra imperialismo militaristico. — Suoi poli negativi: romanticismo, socialismo, pacifismo. — La sua vera fede. — Sicurezza dogmatica in essa. — Il suo carattere e la sua intima *coerenza*. — Poca adattabilità all'ambiente e sue conseguenze. — Sua impulsività ed effetti che ne derivarono. — L'aggressività polemica del Carducci, sua natura e significato. — *Punto cieco* del suo spirito e suoi interni contrasti e scissioni. — Sua scontentezza, irrequietezza e contradizioni che ne derivarono. — Suo senso aristocratico. — Carattere normale ed equilibrato della sua natura. — Suo ottimismo e sua fede. — Corrispondenza psico-somatica della sua figura. — Ritratto e caratteristiche della sua fisonomia. — La sua figura morale. — L'ultimo degli antichi. — Il discendente del Parini, Alfieri, Foscolo. — Il *maestro di vita* e le nuove generazioni. — Insufficienza ideale delle aspirazioni carducciane per le nuove esigenze dello spirito. — In che senso egli rimane il nostro Maestro. — Il più intimo spirito dell'eredità ideale che ci ha lasciato.

Il Carducci ha l'anima semplice e schematica di un popolano (1), che la cultura e l'affinamento lette-

(1) Cfr. *L' Uomo Carducci*, di G. PAPINI, Bologna, Zanichelli, 1917.

rario non riuscirono a contraffare, ma alla quale anzi aggiunsero la consapevolezza e la determinazione precisa. Ragione questa per cui il biografo e lo psicologo si trova nelle più fortunate condizioni di analisi, rese ancora più favorevoli dalla sincerità innata e quasi istintiva del suo temperamento.

Ci sono dei grandi uomini che non è facile conoscere neppure attraverso le loro confessioni o autobiografie (esempio Rousseau, Alfieri), perchè, coscientemente o no, in buona o in mala parte, alterarono e talvolta falsarono la propria personalità; o per esagerazione idealistica o per menzogna. Ma il Carducci è facile a capirsi. È sincero e semplice; e quando apre le porte del cuore, noi lo vediamo allo scoperto come vediamo allo scoperto ad es. il Cellini nelle sue bizzarrie o il D'Azeglio nella sua normale bonomia di galantuomo. È quindi facile desumere un *portrait* dalle numerose sue confessioni o spunti autobiografici che, o come sfoghi o come giustificazione dell'opera sua, troviamo qua e là nei suoi volumi di prosa, e che rappresentano la più genuina storia del suo spirito.

Principale nota caratteristica adunque della sua natura la *semplicità*. Egli non è anima travagliata, corrosa dal pensiero o dal sentimento; non è nè dubitoso nè contradittorio nè incerto nè combattuto da impulsi varî e discordi. Non è uomo interiore di profondi scavi ma sì uomo pratico e d'azione, sicuro del fatto suo, con pochi sentimenti ben concordi e ben armonizzati nel cuore, e poche idee ma chiare e circoscritte e profondamente impresse nel cervello.

Non ondeggiamenti, ripeto, o dubbi nè nel sentimento nè nel pensiero. E questo dipende anche dal non avere, come ho detto, attitudine e natura speculativa nè grande interesse ai problemi interiori. Egli non ebbe il *baco della filosofia*, come non ebbe quello del sentimentalismo; è forte, opera pensa e crede risolutamente, non è scavatore del proprio io e di quello degli altri, crede di far

bene, di pensar bene (ragionevole sì e pronto a ricredersi quando gli mostrino d'aver torto), ma sempre deciso e fiducioso in quel che pensa, ama e vuole. Egli la propria anima ed il proprio cervello lo prese, si può dire, da madre natura tutto d'un pezzo come era e senza tanti contrasti e tormenti, superbo e contento lo portò fino alla tomba. Sa quello che vuole, cos' è, soprattutto ha fiducia dogmatica in sè, di tale dover essere, e così senza ondeggiamenti e incertezze se ne va per il mondo. Sicuro e fidente nelle sue idee; e se dolore e lotta ci fu, non fu perchè ne dubitasse, ma perchè le vide fraintese, capovolte e spregiate da altri.

E un'altra proprietà della sua figura è la sua *unità!* Intelletto e cuore vanno all'unisono; non ci son drammi, quindi, crisi, contrasti e sdoppiamenti. Fari del suo pensiero: gloria, Italia, poesia e studio, che sono anche le molle del suo sentimento.

Egli si *scalda per le cose che crede giuste* e allo stesso tempo *crede giusto ciò per cui si scalda.*

Conseguenze di siffatta natura: restrittività di visione e di comprensione intellettuale, ma insieme chiarezza e vigore delle idee poste e affermate, e corrispondentemente intensità profonda di sentire e volontà tenace, energica, costante; forti attrazioni e violente repulsioni; grandi odî e grandi amori.

Ora, data questa piena corrispondenza delle facoltà intellettuali con le facoltà del sentimento, si capisce anche la compattezza della sua figura: *l'uomo equivale l'artista, il poeta coincide con l'uomo.* Ciò che vive egli canta, e viceversa i sentimenti e le idee predominanti della sua poesia sono per lui anche *norme di vita e regole di condotta.* Per lui come per i nostri vecchi: Parini, Alfieri, *base del poeta è l'uomo,* nella sua integrità di letterato, di patriota, di cittadino. L'uomo, come per altri, *non è fuori del poeta;* e è questo un altro vantaggio per lo storico, che può trarre con sicurezza il suo ritratto dalla sua stessa opera. Cosa tut-

t'altro che frequente nella storia della letteratura, dove spesso nel sottosuolo dell'opera artistica, per vie indirette dobbiamo ricercare la mente che immaginò e l'animo che palpitò sotto il verso, la strofa, il poema. Nel Carducci invece, ripeto con le parole di un illustre professore (1), « sentimento, pensiero ed azione si confondono e si convertono in realtà viva », che è bene la realtà unica di tutta la sua vita spirituale.

Carattere questo, oltre che raro, di grandissima importanza letteraria oltre che psicologica, in quanto dette all'opera sua quell' impronta di sincerità morale e quel calore che la rendono così viva e così convincente. La salvò cioè da quello sdoppiamento pericoloso che suole convertirsi spesso in falsità, quando la creazione fantastica viene a trovarsi isolata o in contradizione con l' interna vita morale dell'artista.

Abbiamo accennato alla restrittività del sentire e del pensiero del Carducci. Una prova, che è anche una conseguenza, l'abbiamo nella angustia del suo mondo intellettuale schematizzato in programma di tre o quattro idee, e nello schematismo del suo mondo poetico povero di motivi, nella circoscrizione della sua *umanità* e della sua esperienza, nonchè nella prevalenza delle forze d'assimilazione sulle pure facoltà creatrici.

Circoscritto è il suo programma politico, civile, letterario, religioso.

Politicamente : Italia, Repubblica ; *sintesi : amor patrio. Economicamente : polo positivo :* progresso, miglioramento proletario, civiltà, libertà ; *sintesi : liberalismo democratico.*

Polo negativo : pacifismo, socialismo, lotta di classe, etc. *sintesi : ultramilitarismo, nazionalismo imperialistico.*

Concetto che sovrasta tutti, come si vede, è quello

(1) A. GALLETTI, *L'Opera di G. Carducci e il presente momento storico,* « Secolo », 1° aprile 1917.

di *patria;* ch'egli gelosamente custodì e per il quale odiò tutto ciò che parve offenderlo o menomarlo. Per questo avversò il socialismo, benchè tutelasse il bene del popolo ch' Egli pure amava, e per la stessa ragione disdegnò il pacifismo, benchè emanante da un sentimento e da un concetto di « umanità » ch' Egli non poteva, in sè stesso, disprezzare. Anche in letteratura ebbe poche idee e ben recise. Predominante suo amore il classicismo, sia come ideale e modello d'arte (tecnica classica), sia come speciale modo di concepire la vita e il mondo dello spirito (umanesimo, naturalismo). Altro amore: quello della storia e della tradizione nazionale. Conseguenze intellettuali: *anticattolicismo, antimanzonismo, antimedievalismo.*

In religione fu ciò che a quei tempi si diceva *libero pensatore:* ispirato ad un religiosismo etico o ad un etica religiosa a basi positivistiche, emanante da una concezione morale naturalistica e da una concezione filosofica immanentistica di cui attività, amore, perfezionamento, sono i cardini e quasi i *dogmi* fondamentali.

Religione senza trascendenze, senza riti e gerarchie sacerdotali, di cui, sul modello delle vecchie concezioni della *religione naturale,* il Mazzini, tra noi, era stato il sacerdote e l'apostolo.

Questi i lumi ed i fari di Giosuè Carducci; lumi che lo dirigono costantemente nella vita, e secondo i quali Egli pensa, sente, opera e giudica sè ed altri. E dei quali, senza neanche dirlo, uomo di carattere com'era, fu paladino fedele per tutta la vita.

Sono queste come le *colonne d' Ercole* del suo mondo, ch' Egli difende con tutta la forza e il coraggio della sua natura gagliarda; chi li supera o li disconosce è senz'altro suo avversario ed Egli lo ributta indietro malconcio. Qui è geloso, ombroso e combattivo; e quando altri ci porta la discussione con poca riverenza, Egli freme e risponde con rampate.

Sono, come vedete, *poche* nè peregrine queste idee,

ma tanto meno di numero, tanto più ardente e intensa è la fede in esse. Trovata in esse la *sua posizione*, la posizione rispondente alle esigenze del suo cuore e del suo intelletto; Egli ci si affezionò con tutta la passione e la costanza della sua forte volontà.

Mai sorse il dubbio a travagliarlo in questa sua quasi religione ideale, mai sentì il bisogno, come altri, di rinnovarsi o cambiare sotto la pressione dei tempi che fluiscono e si rinnovano; Egli restò fedele alla sua bandiera ed ai suoi amori dai 20 ai 70 anni. Esempio ammirevole di quello che si dice *carattere*, ma che nocque forse alla sua comprensività e alla sua esperienza, e gli tolse il pregio di quella ragionevole adattabilità o spirito di evoluzione che contradistingue le menti dei saggi.

Mutano i tempi, ma Egli resta immutato; altero della solitudine, sdegnoso del consenso delle maggioranze, anche a costo di trovarsi, Egli, poeta rivoluzionario e innovatore, di trovarsi, dico, tra i contemporanei, quale reazionario e codino. Come gli accadde, a parer mio, nel campo della politica. Di trovarsi cioè, Egli repubblicano d'avanguardia del '60 e 70, inferiore alle nuove esigenze dall' 80 in poi. Cosa che accadde del resto ai nostri rivoluzionarî del '48 che s'arrestan dopo il '60 *patres venerandi* della nuova costituzione, stimati ed amati, ma non più tra le file dei primi.

E questo atteggiamento, se trova esplicazione nel suo temperamento, ci pare d'altra parte meno degno dello spirito di un poeta e di un vate.

Poichè, anche a confronto di quelli che ci sembrano e furon i più moderati tra i conservatori, Egli talvolta ci appare un reazionario.

Se lo paragoniamo, per citare un esempio, al moderatissimo Mamiani, che ad 81 anni scriveva: *Del Socialismo e del Capitale* e prende a cuore, Egli uomo quasi del settecento, i problemi delle nuove generazioni o a Mazzini che pensa alla repubblica univer-

sale, e alla *letteratura europea*, il Carducci può sembrare mentalità gretta e restia.

Fu questa scarsa facoltà di adattamento appunto che lo rese incapace, come fu detto, a seguir la rapida corsa del pensiero e dello spirito contemporaneo.

Ma Egli, ripeto, non fu eclettico anche nel buon senso; non seppe esserlo anche quando è più facile: cioè da giovane; e non lo fu da vecchio, e si rimase tutto d'un pezzo come solido e compatto granito.

Lo fraintendono perciò quelli che trovano nella sua condotta contradizioni e apostasie. Le sue contradizioni sono solo apparenti; sotto di esse, anzi, chi ben l'osservi, non è difficile trovare la più intima e profonda coerenza. I mutamenti nel suo modo di agire furon solo cambiamento di gesto, dipendente da circostanze esterne e materiali, dalla sua impulsività e sincerità ingenua di pronunziarsi come sentiva volta per volta senza controllo, non già da mutamenti della sua coscienza.

Così in politica dalla monarchia passò alla repubblica e quindi di nuovo alla monarchia, ma questa varia vicenda di adesioni, non è costituita da apostasie e contradizioni, ma rappresenta semplicemente le varie *tappe* variamente espresse e variamente intonate alle circostanze, di quel cammino verso quel suo ideale politico del bene patrio e dell'amore d' Italia che fu *vita del suo pensiero*.

Ci furono, sì, anche altre apparenti contradizioni, come mostrammo specialmente nella sua opera di critico e di letterato, ma anche queste non tanto dipesero da veri e propri mutamenti di idee quanto da quella impulsività che fu caratteristica del suo temperamento.

Certo l' impulsività non è una bella dote; specialmente in un critico; ma diventa nell' uomo una virtù, se si pensa che proviene da forti convincimenti e da una sincerità quasi primitiva, incapace a dissimularsi. Certi giudizi sono eccessivi, ma non è il

malanimo e l'invidia che glieli fa pronunziare, ma sibbene la tenacia dei suoi convincimenti, la sua ardente fede combattiva per la quale con sincerità franca e aperta, senza sottintesi, transazioni o menomazioni, Egli sente di dover combattere. Solo le volontà fiacche e le teste vuote non saran mai, vita natural durante, nè eccessivi nè impulsivi nel giudicare. Vero è che dalla tenacia delle sue convinzioni derivarono anche danni evidenti al letterato e veri e proprî errori di valutazione come quando misura ad es. l'opera del Manzoni alla stregua dei suoi ideali politici e l'opera del Leopardi alla stregua delle sue esigenze civili; il cristianesimo e il medioevo con la lente di anticattolico appassionato della classicità, etc.; ma tutto questo, quanto più nuoce alla sua opera di critico, tanto più giova a caratterizzare la sua figura di uomo e a renderne più efficace l'azione e la parola.

Senza dire inoltre che siffatta storia di errori ebbe per corrispettivo un'adeguata storia di ravvedimenti, e sarebbe ingiusto il non far valere come attenuanti in favore del critico quegli atteggiamenti che costituiscono il pregio del poeta, dell'uomo e del cittadino.

Ma un'altra conseguenza della compattezza del suo carattere e del suo tenace attaccamento ai proprî ideali preme infine di rilevare, ed è quell'atteggiamento polemico e gladiatorio di tutta l'opera sua che alcuni vollero invece esclusivamente ridurre ad un istinto naturale del poeta (1).

È al contrario, a me pare, la posizione netta e recisa della personalità carducciana di fronte a tempi discordi, la causa di tutte le sue lotte e di tutte le sue battaglie.

Fu detto che la polemica fu pel Carducci, lottatore e gladiatore nato, quasi un'esigenza psichica: fu detto

(1) Cfr. Giovanni Papini, *Op. cit.*

anche ch' Egli ebbe un certo *istinto sadistico*. E se si pensa alla natura del suo patriottismo, o del suo idealismo poetico talvolta iconoclasta che si manifesta talvolta in insolenze, in insulti, in percosse verso l'oggetto del proprio amore, tale affermazione parrebbe vera. Ma non è; chè tali atteggiamenti non furon che la necessaria conseguenza delle contingenze politiche e civili dell' Italia, che imponevano al poeta e al cittadino il quale veramente amasse la patria, più l'ufficio del mastigoforo che dell'encomiasta.

Ad istinti sadistici adunque non si posson ridurre i *Giambi ed Epodi*; così come *Ceneri e Faville, Confessioni e Battaglie* non sono il semplice prodotto di un istinto di aggressione.

Nelle battaglie letterarie sì, il Carducci si trova bene, perchè è nato forte e forte si sente, ma non già ch' Egli sia provocatore e soverchiatore di natura e stroncatore di mestiere. Sarebbe fargli un oltraggio interpretarlo così.

Molte delle sue polemiche e schermaglie nacquero anzi più da bisogno di difesa che di offesa, dalla necessità di difender l'opera sua dalle aggressioni di critici maligni e parziali. Altri poi non son che esplicazione e corollario dell'opera sua stessa.

Egli procede, come tutti i rivoluzionarî, con una fiaccola da una mano e la scure dall'altra, come Alfieri, Heine, V. Hugo e innumerevoli altri.

Che poi provasse nella lotta un certo naturale compiacimento e una certa voluttà era naturale, come chi si sente gagliardo, gode di esplicare e di misurare le proprie forze; ma non provocò mai nessuno direttamente o indirettamente, per semplice gusto o capriccio. La sua opera polemica adunque nasce più che da istinto di gladiatore da un bisogno ideale, di fronte alle infauste condizioni della cultura e della moralità letteraria in mezzo alle quali Egli si dovette affermare e conquistare la sua giusta parcella al sole.

Queste, non altro, lo costrinsero a quella più bassa ed umile necessità letteraria dell'articolista e talvolta del libellista.

Egli ha fede in sè e nei propri ideali, sa di non esser nè disonesto nè volgare, nè mestierante delle lettere, nè settario, e quando i trissottini e i mestieranti gli fanno la canèa intorno, Egli si scuote, fremendo come leone, raccoglie le forze e l'ire e con sguardo scintillante accetta la lotta sfidando: a noi adunque! (1).

Ci sono grandi uomini che non ebbero che poche o punte polemiche. Molti per superiorità superba e sdegnosa che impedì loro di rispondere, altri per incapacità, altri infine ed anche sommi, per suprema e invincibile riluttanza della propria natura, paga in sè stessa, anche se inquieta (Leopardi) (2) o serenamente olimpica (Goethe, Manzoni).

Ma per questa serenità, oltre che temperamenti adatti e particolari, ci voglion anche tempi favorevoli. Invece in certe epoche di transizione e di rivoluzione civile, letteraria, politica, quando nel ciclo di una generazione o due si fucina la coscienza di un popolo o si determina una rivoluzione, il poeta, il novatore, il creatore diventa allora *vate* e, come tale, deve prendere con l'alloro la sua spada e non può prescindere in nessun modo dalla feconda lotta ideale. Poichè questa diventa allora un aspetto dell'opera sua e una imprescindibile necessità. Così nella polemica fu trascinato

(1) Cfr. *Prose* di G. CARDUCCI, pag. 1007.

(2) Egli diceva che tuttodì gli accadeva di udire spropositi e sciocchezze impareggiabili senza ch'egli aprisse bocca o se ne desse per intesa. E parimenti con orgogliosa superiorità: « La mia vita sarà un continuo disprezzo dei disprezzi, derisione delle derisioni ». Ed ai critici rispose solo e in breve nelle postille all'edizione bolognese delle sue poesie del 1824 e 1826.

Wagner, Heine, Victor Hugo, e tra i nostri il Parini, l'Alfieri, il Foscolo.

E tale è il caso del Nostro il quale di fronte all'Italia gretta e piccina di dopo il sessanta, disavvezza alla serietà degli studî e dell'arte, voleva rinnovare e instaurare.

La polemica, ripeto, era l'unica arma di difesa e l'unico mezzo per spianarsi la via, ed Egli dovette farsi del suo classicismo: scudiero, cavaliere e paladino.

A quella guisa che Heine per la libertà incondizionata della sua Musa e del suo spirito anelante ed inquieto dovette coprir di ridicolo i vari *philister*, i varî pedanti e i varî partigiani (Börne, Menzel, Massmann, Uhland, etc.), e tra noi l'Alfieri per la sua tragedia giacobina stroncare i varî accademici ed il Parini i varî puristi e i prelinguaioli del settecento, il Carducci, pel suo vessillo garibaldino dovette acciuffarsi via via con tutti i barbassori della vecchia letteratura cresciuta all'ombra e sul terriccio del romanticismo manzoniano e del clericalume moderato.

Il che fu anche una fortuna e una provvidenza per la nazione. Le sferzate della sua prosa fecero *alzar le berze* alla poltroneria letteraria d' Italia, come quelle in verso ne riscossero il senso e la dignità politica e civile. Se mai rimprovero si può fare al Carducci, non è tanto di aver fatto delle polemiche per gusto o ghiribizzo, quanto di aver trasmodato in esse al di là del bisogno. Quando la polemica non riguarda l'opera sua di artista e di uomo o non mira a combattere pregiudizi civili, morali, religiosi, ma si perde in puntigli e contese da umanista o da grammatico, oppure quando esorbita per violenza e virulenza sproporzionatamente all'oggetto, allora diventa avvisaglia personale e quisquilia pedantesca.

E a queste schermaglie di carattere personale,

a queste quisquilie professorali ed esorbitanze polemiche (1), il Carducci pur troppo talvolta trascorse: cosa che provoca in noi un senso di disagio e talvolta un certo interno solletico di riso, alla lettura di *Confessioni e Battaglie,* pensando all'importanza delle cose per cui talvolta Egli si scalda e si congestiona.

Sebbene Egli protestasse di non scrivere per mostrarsi buono, bello, bravo, tuttavia talora discese a discussioni e dibattiti inferiori quasi alla sua dignità di grande uomo e di grande poeta. Egli si scalda e si accapiglia (e fa bene) per difendere il *Ça Ira* e l'*Inno a Satana* contro la falsa critica italiana, settaria e ipocrita, ma è capace anche di pigliarsela calda per inezie letterarie come per rettificare un francesismo (XI, 347), per tirar l'orecchie a uno studentello presuntuoso o correggere un giudizio errato su Tibullo (2). Come si trattasse *de patria, de vita, de re;* senza pensare, come con bonaria e sublime superiorità avvertiva il Manzoni, che non c'è cosa che rechi meno danno e importi meno al mondo, di un giudizio letterario sbagliato. E d'altra parte con altrettanta e forse maggior virulenza, paragonabile forse solo a quelle dei nostri umanisti, si accapiglia per giustificare il suo voto in una commissione, per difender l'operato di un'altra commissione o di un professor di Ginnasio (VII, 28-29), per scusarsi di non comporre da ubriaco e dimostrar di far bene le lezioni all'Università, per chiarire i particolari della sua visita alla regina Margherita etc. (XI, 346).

Qui mette proprio il conto di ammonire.

Ami, cache ta vie et répand ton esprit.

In questo consiste la parte peggiore e idealmente più meschina di *Ceneri e Faville, Confessioni e Batta-*

(1) Cfr. *Giustizia,* «Op.», V, 536; *Sfogo,* V, 519; *A un prete,* V, 523.
(2) Cfr. *Tibulliana,* III, 233, la polemica col De Zerbi.

glie, che costituiscon per altri riguardi un importantissimo documento storico-psicologico.

***

Abbiamo rilevato la compattezza dello spirito del Carducci, la sua semplicità schematica, la sua unità e continuità e come questo doni un aspetto spiccatamente caratteristico alla sua figura. Abbiamo anche mostrato l'immobilità del suo carattere, la poca forza di adattamento e com'egli sia sempre Lui, Giosuè Carducci, con la stessa, identica fisonomia fisica e morale dai venti ai settanta anni.

Resta ora a vedere se in tanta compattezza esteriore, a chi cerchi intimamente nel suo animo, non ci sia anche un *punto cieco* ; e in tanta unità, qualche scissione ; in tanta fede, qualche dubbio e incertezza.

Se il suo spirito, cioè, soggettivamente considerato, non presenti i segni come di incrinature o di rotture e di dissidi interiori. Certo è che le indeterminatezze, le complessità e le anfrattuosità spirituali, i conflitti e le contradizioni che travagliarono alcuni grandi, furono ignote al Carducci.

Tuttavia non riuscì a trovare la sua quiete e la sua pace, come ci saremmo aspettati in tanta unità e semplicità d'anima.

Benchè convinto e credente nella sua fede e nell'opera sua, benchè non fosse trambasciato da vere e proprie contradizioni interne, tuttavia (e forse furon i tempi) mostra un disagio continuo, un'inquietudine come d'insonnia, un controllo vigile, doloroso e continuo della realtà che lo circonda, che tradiscono uno stato permanente di scontentezza e di tormento.

Solo come poeta, dopo le procelle politiche (*Giambi*) e i dibattiti e i contrasti letterarî (*Intermezzo*), parve trovare un certo appagamento sereno, un rifugio di

quiete lungi dal presente, come il Leopardi nella contemplazione della lontana antichità. E se non l'avesse trovato, noi diciamo, non sarebbe nemmeno arrivato alla totale esplicazione delle sue forze creatrici ; ma, ripeto, come uomo, come cittadino, come Giosue Carducci, intero, in carne ed ossa, fu sempre in lotta con sè e con altri.

Benchè semplice e schematico, non riuscì a conquistare la sua pace e crearsi quella che si chiama la propria filosofia, per dormirvi quieto come la crisalide nel bozzolo dorato.

Il che, potrebbe osservarsi, dipende dal fatto che non si fossilizzò mai, ma anche dal fatto che non seppe, per deficienza speculativa, sistemare, accentrare i proprî sentimenti e le proprie aspirazioni, trovare insomma il pernio e il centro di gravitazione del proprio spirito.

Il Leopardi, senza fossilizzarsi, si quietò nella suprema ἀταραξία dello stoico, che non è immobilità o atrofia spirituale, ma isolamento cosciente in una vita superiore desolatamente sublime del pensiero e del sentimento, Pascoli nella dolce rinunzia al pensiero come funzione conoscitiva, nel mistico abbandono al mistero, Manzoni nel suo illuminato pietismo, Goethe nella olimpica contemplazione, V. Hugo nella ingenua e quasi idillica contemplazione della natura, ed anche il nostro ruggente e fulvo Ugo talvolta si placa nell'adorazione letteraria, passionata e quasi sensuale e nel senso nostalgico della grecità.

Il Carducci, al contrario, è sempre agitato, scontento, inquieto. Sia rispetto a sè, sia, come vedremo, rispetto agli altri. Di fronte agli altri Egli trovò sempre un *no* da ridire, uno schiaffo da dare, un avvertimento, un mònito, una riserva da fare. Quando lo credono morto o esaurito, Egli salta su e protesta. Quando il *Resto del Carlino*, negli ultimi anni, lo dice finalmente *pago, tranquillo e ammansato*, si risente come gli avessero

detto *rimbambito* e si mette a tirare ceffate, a gettar altre sfide. Anche da morto, vorrebbe sputare in faccia a qualcuno (1). È, come si vede, un brontolone, un *piagnone* della società e della vita italiana dell'ultimo ottocento.

Il che si capisce facilmente. I contemporanei eran troppo diversi e al di sotto di lui di animo e di ingegno, perchè Egli si potesse trovar bene con loro. Aderenza adunque e comprensione assoluta anche nell'ultimo riconoscimento ufficiale della sua gloria, non ci poteva essere e non ci fu.

E quindi Egli se ne rimase a sè, solo, come un papà brontolone che borbottando prende congedo dalle nuove generazioni.

Ma poi c' è un'altra ragione ed è una certa naturale scontentabilità proveniente, oltre che da un certo spirito di contradizione, da un fine senso aristocratico. Egli fu sempre anche letterariamente amante dell'opposizione e delle minoranze ardite e ribelli ; Egli odiò nel suo spirito e sprezzò l'artista che apre quotidianamente le finestre per informarsi dei gusti e dell'opinione pubblica e farsene segretario. Egli pensò sempre col suo cervello e spesso pensò e scrisse : contro ed a dispetto dei più. È qui la sua aristocrazia nella sua liberalità democratica e nel suo carattere di popolano.

Le folle e le maggioranze, il gregarismo vigliacco, tesserato e capeggiato cui è tanto comodo e spesso vantaggioso aderire, facendosene il portavoce, Egli l'odiò in politica e in letteratura e lo considerò come una delle più banali schiavitù.

E preferì l' impopolarità del solitario alla popolarità acquistata da banali e facili consensi. Il che, ripeto, non vuol dir spirito bizzoso di contradizione, ma bisogno di controllare ciò che passa nella storia del

(1) Cfr. *Prose*, 1040.

momento e che il facile consenso dei molti spesso rende sospetto ed equivoco.

Questa la ragione ultima delle sue lotte, della sua irrequietezza e del suo malcontento verso gli altri, ch' Egli tenne addietro in vita a spallate e a gomitate ed ai quali, fin dalla bara, invitto gladiatore, pare voglia fare un gesto di sfida e di minaccia.

Ma il Carducci fu scontento ed irrequieto anche verso sè stesso, e, con tanta fede e sicurezza in sè, non trovò pace neppure nella propria coscienza.

È qui, in tanta compattezza e unità spirituale, come osservammo, la più intima e profonda scissione. Poeta, parve dubitare del valore della poesia e ne disse sempre male, letterato predicò il ritorno agli studi e si mostrò spesso nauseato della troppa letteratura; artista disinteressato, disse male della poesia più intimamente soggettiva; vate e cittadino, disse male dell'arte utilitaria a intenti civili educativi (1).

E qui, per capire, bisogna scrutare a fondo l'intima natura della sua psicologia e l' interno meccanismo dei suoi sentimenti; considerando cioè il poeta, il letterato, il cittadino e l'uomo, ch'erano in lui come ten-

(1) Ed altre contradizioni prodotte da impulsi cangianti è facile notare. Odiatore delle prefazioni, fece spesso il presentatore di poeti e letterati ((Mazzoni, Marradi, Costetti, Nardozzi, Pinelli, Razzelli, etc. Cfr. *Op.*, XI, 289-291; XI, 328), sprezzatore dei facitori di versi loda chi *si ricrea* dalle fatiche della scuola *nell'esercizio* delle composizioni poetiche, disdegnoso della *poesia d'occasione*, scrive *laudi* per processioni campagnole e saffiche e *sonetti per nozze*; esordisce con elogi funebri dal pulpito, e getta la penna col telegramma massone al Romussi; pretofobo mandò, si dice, le figlie *dai preti a scola*, ma questi atti e atteggiamenti discordi, mentre son spiegati, alcuni, dalla logica della sua evoluzione spirituale, non intaccano la sua coerenza ed il suo carattere ed assumon, insignificanti per altri, rilievo in Lui, solo per la forma con cui talvolta li manifestò; determinata, ripeto, dalla sua sincerità impulsiva e primitiva.

denze che si interferiscono a vicenda, come forze che talora si assommano e talora si elidono.

Il Carducci scapita molto a valutarlo come poeta e letterato soltanto; egli è sopratutto una forte tempra d'uomo d'azione e di cittadino; che se le idealità politiche, civili etc., che egli cantò e diressero la sua vita, non accrescono il valore artistico della sua poesia, costituiscono però parte integrante della sua figura e spiegano anche i suoi atteggiamenti d'uomo e di letterato. E di questo deve tener conto chi voglia fare una giusta valutazione complessiva della sua figura. Ora, ammessi questi varî impulsi e queste tendenze della sua personalità, si comprende come, secondo le circostanze facevano prevalere l'una o l'altra, Egli dovesse comportarsi diversamente e diversamente giudicare i valori dell'arte e della vita.

Quando ad es. sbertò il poeta *perdigiorno e cialtrone* e con esso la poesia soggettiva, nata dalle *ulceri del cuore*, evidentemente è il cittadino e l'uomo d'azione che parla. Il suo idealismo pratico gli fa, con falso criterio utilitario, considerare la poesia, direbbe Heine, come una *vivandiera della nazionalità italiana*, banditrice degli ideali repubblicani di Roma, di Garibaldi e di Mazzini. Idealismo etico-civile-politico che lo condusse talvolta fino a disprezzare, come aveva fatto il Manzoni per pietismo, la stessa opera sua di poeta, fino a disconoscere in blocco il valore dell'arte in genere, fino cioè, a rinnegare quasi sè stesso e le più profonde ragioni della sua vita. Veramente chi è nato poeta, e sente la passione divina dell'arte, non considera lo scriver versi come un gioco o un ballo di San Vito o un perditempo; un'attività inferiore al far lezione e fin'anco a una partita a scopone; ma come un intimo bisogno della propria esistenza, e ad essa si abbandona e in essa si esalta (cfr. ad es. Leopardi) come unica forma e forma superiore di vita. Ma per fortuna il Carducci non bestemmia sempre così contro la divinità delle Muse, e quan-

do, stanco del tumulto volgare delle più umili cure quotidiane, affannato, anela alle serenità diffuse dai placidi cieli dell'arte, alle isole dei poeti e degli eroi e delle belle e quando idealizza sè stesso nella raffigurazione del *grande artiere* e del vate, allora sentiamo che Ei comprende ed apprezza degnamente il valore dell'arte e della poesia.

Cionondimeno tutta la sua vita passò in questa alternativa di impulsi contrari, che produssero come una specie di drammatico dissidio di cui trovi i segni palesi nelle strofe tumultuose di *Intermezzo.* Talvolta al Carducci, come semplice artista, pare di essere un buffone e un cialtrone, e poichè non lo vuol fare, protesta e fa l'apostolo e il vaticinatore; salvo poi a ravvedersi e ad affissarsi disinteressatamente e spassionatamente nel volto sorridente di Ebe.

***

Abbiamo visto i sentimenti, le idee e le tendenze del Carducci, abbozzate le linee principali del suo *carattere.* Resta ora per completarne il ritratto, da tratteggiare direi la sua fisonomia psichica, e veder la natura del suo *sentimento.*

Egli è uomo sano, robusto, amante della gaiezza, ammiratore della forza e della beltà.

Ottimista, come quasi tutti i temperamenti sani e rubestamente sanguigni: poco sentimentale anche e poco meditatore; le melanconie dell' infinito, del dolore e della morte, le tenerezze dell' idealismo morboso non furono da lui, e se talvolta ci si abbandonò, fu per breve momento, che se ne rialzò presto, per contraporre l' inno della vita, il tumulto dell'azione e delle battaglie ideali.

Poco sentimentale nella sua robustezza contadina; ed anche punto sensuale: *d'amor tù chiacchieri, ma non santifichi la voluttà.*

Da giovane sentì solo le donne del dolce *stil nuovo* e fantomi letterari di contorno rimasero le *Lidie* e le *Lalagi* delle *Odi Barbare.*

Egli non sentì e non cantò mai l'amore in sè e per sè solo, come dato emotivo unico, predominante del suo spirito, appunto perchè esso era riempito da altre e più forti passioni e *in cima all'anima sua* non sedeva, com'ei disse madrigaleggiando, l' immagine della donna sua; ma l' *Italia, Roma,* la *Repubblica* e altri ideali: l'arte la libertà, la gloria etc.

E povera di sentimento è anche, come mostrammo, la sua poesia, calma, serena, senza contorcimenti profondi di passione e breve in essa e schematica la storia delle sue intime vicende spirituali, in confronto alle altre manifestazioni poetiche dei suoi ideali politici, letterari etc.

Ma, ripeto, il carattere che controdistingue il temperamento e insieme l'opera carducciana è, direi, una *cenestesi* o sentimento vitale di vigorìa, di forza, di fiducia, di equilibrio e di *normalità* e un atteggiamento ottimistico, direi una faccia scavata e asciutta dal lavoro ma non corrugata; come di chi si sente bene, lavora sicuro e sente gagliarda pulsare nelle vene la vita, non senza qualche segreta dolcezza.

Ombre, tedi e crucci incresciosi passano ogni tanto sulla sua fronte rugosa, ma non turbano che per brevi momenti la sua forte e maschia fisonomia di popolano soddisfatto di sè.

Da giovane ebbe, sì, un periodo di leopardianesimo, ma passò presto e senza conseguenze; senza dire, che esso era più derivazione letteraria che vero e proprio pessimismo e sconforto. Egli non disperò mai, nemmeno quando gli si fece più buio intorno, negli anni della prima gioventù.

Torniam ne l'ombra a disperar per sempre, Egli dice, ma son parole; e l'uomo d'azione, il combattente, ch'è già nel giovanotto sconfortato, riprende il sopravvento, a *far dolce vendetta* del *mondo reo* e dell'avverso destino (1).

Poi tornarono uggie e malinconie, e smarrimenti penosi, ma trovò sempre il conforto e il rimedio nell'attività e nella glorificazione della vita. *Meglio oprando obliar....*

C' è uno spunto malinconico pessimistico, ma subito controbilanciato dalla fede e dalla speranza. Amate! il mondo è bello....

Mai il dubbio scettico di chi nega i valori della vita prende radice nell'anima sua. Che se nella tarda vigilia dei sensi e delle forze, nell' inoltrata vecchiezza, parve talora abbandonarsi a melanconiche meditazioni e costatazioni dolorose, che han del romantico, di fronte agli enigmi dell' universo (cfr. alcune *Rime e Ritmi*), seppe sempre risollevarsi nel confortante apprezzamento delle gioie dell'arte e della bellezza. Quando non potè più essere *quirite* e romano nella piena esuberanza delle forze, fu *greco* nella serena e dolce contemplazione.

Niente adunque, di debole, di malato, di patologico, neppure da vecchio.

È normale nell' intelletto e nel sentimento e tale si mantenne fino alla morte. È anche un po' *grossière,* per la sua origine popolana e salvatica, pur senza esser rozzo. Le finezze e le raffinatezze, certe mobilità e iperestesie dello spirito moderno non son da lui.

Anche la sua fantasia e il suo gusto d'artista aborre degli eccessi: getta in mare Marlowe, appena risplende Omero, e d'altra parte, anche nel suo amore pei greci, non fu mai un semplice *contemplativo* o un semplice *sensitivo.*

E normale è anche l'opera sua tutta di letterato,

(1) Cfr. la Canzone: *In Morte del fratello.*

di poeta, di uomo politico. Benchè apparentemente rivoluzionario, Egli è spirito e mente tradizionalista se non timido, certo oculato e guardingo e moderato nelle sue innovazioni e nei suoi atteggiamenti.

L'abbiamo visto nei riguardi della poesia e lo costatiamo nella sua *coscienza politica*, la quale parve talvolta prendere atteggiamenti fatidici e rivoluzionari, ma che si acquietò invece in una sfera d'ideali che non oltrepassano l'esigenze e lo spirito della sua generazione. Forse per questo fu detto *mentalità massonica*.

E sia, se si intende la denominazione in un certo senso. In quanto la sua coscienza politica e religiosa fu incapace di astrarre dalla realtà, per attenersi in maniera assoluta a principii ideali intransigentemente affermati, in quanto cercò anzi *di adattarsi e di transigere* (Egli, anticlericale, mandava le figlie dalle Dorotee; repubblicano, corteggia la regina, il re, poi la Casa di Savoia, poi i cortigiani), in quanto ebbe sempre paura delle scissioni violente, innovatore più a parole che a fatti, e per tante altre ragioni, si può chiamare più che mentalità, *temperamento naturalmente massonico*.

Ma non lo direi in senso dispregiativo, perchè queste transazioni, tanto significative pel volgo, diventano idealmente insignificanti, se si pensa che non provennero mai da calcolo o da interesse, ma furono spontanee manifestazioni della sua coscienza, la quale poi, in fondo, alle sue più intime aspirazioni non venne mai meno.

***

Tale, nelle linee generali, la figura psicologico-morale di G. Carducci. Figura tipica, caratteristica e singolare pur nella normalità dei suoi lineamenti, che viene anche materialmente rappresentata e quasi espressa nei tratti della sua fisonomia.

C' è infatti in Lui (ed è per avventura questo come l' indice materiale della unità della sua natura) una spiccatissima corrispondenza *psico-somatica.* Dal ritratto quasi par di intuire, a prima vista, l'uomo; il volto e la statura rappresentano quasi la più esatta manifestazione e direi la materiale trascrizione del suo spirito.

Statura tozza e regolare, faccia aperta, rubestamente gioviale e rubizza che dimostra sane abitudini di buon operaio, lineamenti da cui emana l'espressione potente e recisa di un carattere saldo e compatto, di una volontà ferrea.

Vero è, specie nelle fotografie degli ultimi anni, che appaiono rughe profonde a solcare la fronte, a contrarre in ramificazioni di grinze la faccia ossuta, ad attestare una dolorosa storia di crucci, di tedi, di ire e di battaglie; smorfie e contrazioni che rappresentano i segni di dolori, di amarezze e delusioni profonde; nondimeno mai, nemmeno da vecchio, si può dire che la figura del Carducci abbia perduta quella selvatica fierezza imponente che è la sua caratteristica.

Tutto in Lui dà l'idea della forza, dell'unità, della alterezza, della sicurezza e della fede: la quadratura taurina della fronte, l'occhio mobile, ardente e folgorante, il torso corto e vigorosamente modellato, il gesto rapido e violento quasi di sfida e di minaccia.

Una di quelle figure che, viste una volta, non si dimenticano più; e che, ripeto, tanto più restano impresse nell'animo e tanto più ci appaion caratteristiche, quanto più simboleggiano e rappresentano tutto lo spirito e il carattere dell'uomo.

***

Ma come incancellabile dalla memoria dev'essere l' immagine della sua figura mortale, per chi lo conobbe, lo avvicinò ed ebbe con lui dimestichezza, al-

trettanto profonda e indelebile s' imprime nella nostra mente l' immagine sua spirituale, appena che, attraverso l'opera, siamo riusciti a scoprirla. Nè è questo d'altra parte cosa difficile, poichè l'anima del Poeta (e ben si capisce da quanto abbiamo detto) è di quelle che si conoscono e si comprendono subito appena avvicinate.

Basta una pagina, una poesia per intravedere, forse anche più facilmente della sua personalità artistica, le linee essenziali della sua personalità psicologico-morale: chiari, senza sottintesi, i sentimenti, le tendenze, le aspirazioni che costituiscono il contenuto del suo spirito e le mète della sua volontà.

Basterebbe per questo anche una parte dell' opera sua, anche quella artisticamente più trascurabile e immatura: gli *Juvenilia,* ad esempio. Mentre per altri artisti dobbiamo praticare lunghe e faticose ricerche, per iscoprire e ricostruire idealmente, direbbe il Taine, l'animale sotto la conchiglia fossile, l'anima sotto le parole; la calligrafia spirituale del Nostro è così nitida e senza sgorbi, così recisa la trascrizione dell' anima nell' opera, che basta un verso, una strofe per abbozzarci e farci balzar su tutta la sua figura. Ed è questo un carattere di somma sincerità e di somma unità, rarissimo nei letterati, specie nei tempi moderni, che lo avvicina in una maniera singolare al tipo ideale dei grandi della vecchia tradizione. Egli *è l'ultimo degli antichi,* nè credo sia possibile, se non tra gli avi della moderna letteratura (Parini, Alfieri, Foscolo) trovargli più prossimi parenti. Ragione questa per cui, sebbene egli non abbia scavato, fra noi e sè, un abisso per l'altezza e sublimità dell'opera sua e del suo pensiero che si aderga sul nostro orizzonte in maniera irraggiungibile, tuttavia ci appare ormai come una figura antica e lontana, tipo di una vecchia razza di cui s' è perduto lo stampo e della quale guardando, fra noi, non ci riesce trovare il

modello. Ora non intendo esaminare se questo dipenda da Lui o da noi, se sia *colpa di noi* figli degeneri, o sua, o anche se possa considerarsi come colpa di qualcheduno; mi limito a notare e a constatare che il Carducci, come uomo, pensatore, cittadino, letterato, ci appare quasi fatto di una pasta diversa dalla nostra e se ne sta quindi lontano da noi, senza aderenze e legami col nostro spirito, se non il rispetto e l' ammirazione. E questo anche per un' altra ragione più intima. Ed è che *l' umanità* carducciana ci appare come una forma ed esperienza di vita molto diversa dalla nostra e come qualcosa quindi di staccato, diviso, separato dal nostro spirito. La psicologia sua non è più la nostra, e quindi *nostri* non possono essere tutti i sentimenti, gli ideali, le tendenze, gli odii e gli amori, che costituivano l' ossatura e lo scheletro della sua personalità.

Con tutto il rispetto per le idealità che illuminarono la sua mente, scaldarono il suo cuore e diressero la sua vita, con tutta l'ammirazione per la sincerità, unità, coerenza del suo carattere, per l'energia della sua volontà, l' integrità della sua condotta, sentiamo che il suo atteggiamento di fronte alla realtà e alla vita non può essere pienamente condiviso da noi. I limiti del suo orizzonte ideale non possono essere quelli del nostro e le intangibili *colonne d' Ercole* del suo vecchio mondo, non ispirano per noi lo stesso sacro terrore.

E questo forse meno per colpa o deficienza nostra, quanto per opera dei tempi e delle circostanze che hanno modificato e orientato il nostro spirito in direzioni diverse. È bastato un decennio per staccarci definitivamente da Lui, per franare tante cose che a lui ci univano e scavare un abisso profondo tra noi. Pure riconoscendo quanto l'opera sua d'uomo e d'artista sia stata adeguata e utile ai tempi suoi e perciò quanto sia ammirevole, importante nella storia del nostro passato, dobbiamo riconoscere che, dinanzi alla contemplazione moderna e all'esi-

genze del futuro, ha perduto molto del suo valore. È, che i nuovi tempi hanno aperto nell'anima e nella mente a noi altre finestre; altre esigenze e problemi si sono determinati, perchè ci possiamo con tranquillità appagare dentro i limiti degli orizzonti carducciani. Il suo mondo, la sua mentalità e tutta la sua esperienza ci appare limitata, povera e tale da non appagare tutti i bisogni del nostro spirito. Egli, d'altra parte, anche per la natura della sua poesia, parla troppo al nostro intelletto, alla nostra contingente e caduca *umanità* di letterati, perchè possa la sua voce entrarci intimamente nel cuore e restarvi per sempre. Inoltre anche le sue idealità: cultura, Italia, patria, garibaldinismo, repubblicanesimo, etc., anche se non rappresentano *creuses* ideologie ma simboli venerandi, sentiamo che non possiamo circoscrivere in essi tutte le aspirazioni della nostra mente e del nostro sentimento, senza venir meno alle necessità della storia e tradire gli aneliti più intimi di noi stessi. Quella chiusura idealistica, quella restrittività del sentire e del volere che caratterizza il Carducci, pare a noi disconveniente e inadeguata, così che non possiamo più avere quella fede inconcussa quella sicurezza che aveva lui, quella sua tranquillità, per cui il nostro spirito sull'origliere di due o tre idee fondamentali, potesse senza dubbii e tormenti posarsi pago e soddisfatto. Il che naturalmente anche ci impedisce di avere lo stesso ardore, la stessa sicurezza e dogmaticità e compattezza di pensare, sentire e volere che aveva lui e che lo contradistingue. Risentiamo nello spirito il tormento di una nuova coscienza che se non si è chiaramente rivelata nella determinazione di nuovi valori, ci rende però scontenti e irrequieti nella valutazione dei vecchi. Per questa ragione talvolta l'ardore della fede carducciana ci appare intransigenza, la sua sicurezza dinanzi ai problemi del mondo, prodotto di restrittività, il suo ottimismo, faciloneria, i.

suoi limiti ideali, disconoscimento dei più profondi problemi della vita. D'altra parte alcuni dei problemi ch' Egli si impose e che costituirono per lui mète ultime, hanno perduto, colla soluzione, ogni valore, e gli elementi che nutrirono la sua coscienza civile, politica e religiosa appaiono ora insufficienti. Sì che le idealità che costituirono il fondo della sua vita intima e suggellarono di sè, caratterizzarono la sua figura morale, cessano dall'apparire le stelle polari e i punti di orientamento del nuovo spirito e della nuova vita italiana. Per questo egli non può più essere il dittatore e il *maestro di vita* che fu per quelli della sua generazione. Come artista, è innegabile, ci ha lasciato preziose eredità, ma l'arte e la poesia nelle sue leggi, nei suoi procedimenti, nella sua essenza è eterna ed immutabile, la coscienza no. La coscienza, o meglio i sentimenti, le idee che nutrono quest'arte, cambiano col cambiare dei tempi e della vita, e sarebbe disconoscerne l'essenza e il valore il concepire il progresso ideale come necessaria e meccanica ripetizione e perpetuamento delle vecchie acquisizioni. Ragione questa per cui nessuno, a rigor di termini, può dirsi, senza restrizioni, *maestro di vita*. Bisognerebbe trovare infatti rappresentate ed espresse in un individuo idealità, perfezioni eterne ed immutabili, da costituire eterno modello; ma la storia a nessuno di questi modelli, anche ai più sublimi, ha riconosciuto il carattere di perpetuità. Maestro d'arte per certi aspetti adunque sì, non maestro di vita, in senso assoluto, può dirsi il Carducci. Purtuttavia, nonostante ciò, riguardare indietro a quella sua figura paterna, severamente ammonitrice, anche se talvolta un po' brontolona e *morosa*, non è certamente cosa inutile e priva di risultati pratici. Che se le sue idee ed i suoi sentimenti non possono esser più i nostri, in politica, in letteratura, in religione, se problemi si presentano che egli ignorò o disconobbe; in ogni modo dalla sua forte e generosa fi-

gura, dal suo carattere compatto, dalla sua vigorosa e sana natura di uomo, di cittadino, di letterato, specialmente in tempi in cui lo sbandamento, lo scetticismo e il dubbio minacciano di sormontare, possiamo trarre forze e fiducia per l'avvenire. In questo senso il Carducci è e sarà per un pezzo Maestro, per quanti riconoscono la dignità e la serietà dell'arte e della vita nella loro armonica fusione. Ma, ripeto, la vecchia coscienza e la vecchia vita italiana di cui il Carducci fu il rappresentante è crollata, e quindi a Lui vano ed inutile è chiedere lume per l'avvenire. Un'altra coscienza forse, un'altra vita è già in formazione e in tumulto che dovrà superare i limiti che la vecchia s'impose ed è a questa nuova fase spirituale di cui tutti più o meno sentiamo il presagio che dovremo chiedere ispirazione ideale. E del resto, così facendo, prendendo così congedo dal vecchio poeta, siamo sicuri ch'Egli, bonariamente e paternamente, ci riguarderà sorridendo, perchè avremo mostrato d'intendere il più profondo segreto del suo spirito, la nascosta parola del suo intelletto e del suo cuore generoso, e la vera eredità che lasciò, come ogni grande, alle nuove generazioni e alla sua nazione: avanti per l'erta, al raggiungimento e alla conquista dei più nobili valori dello spirito.

Necessario è adunque per apprezzare adeguatamente il valore di siffatto retaggio, di veder bene prima di accettarlo, quali eterne parole, quali eterne ed universali aspirazioni, quali ammaestramenti possiamo trarre dalla sua opera e dal suo esempio. E qui occorrono subito delle restrizioni. Poichè non tutto il contenuto e lo spirito dell'opera sua ha valore universale ed eterno. Egli non è un poeta cosmico; e di fronte ai grandi che scompongono o ricostruiscono l'universo intero e lo rivivon quasi in sè, sviscerando, sotto le apparenze, le ragioni ultime della realtà e dello spirito, aquile che spazian per tutti i cieli, il

Carducci si limitò ad una piccola regione e ad una piccola plaga dell' infinito cielo della fantasia e dell' ispirazione.

Delle più vaste e universali intuizioni dell' intelletto, delle commozioni più intime e profonde del sentimento e di certe stellari corruscazioni della fantasia divinatrice, poco o nulla traspira dalla sua lirica ; il che costituisce una imperdonabile deficienza e la più miserevole chiusura nell'essere privilegiato che, per compito essenziale, ha appunto quello di ampliare i limiti degli orizzonti dello spirito, accrescere e moltiplicarne le esperienze e di arricchire il patrimonio della vita interiore.

Poichè è desolante la conclusione ideale che risulta, chi ben l' interroghi, dalla poesia carducciana. La quale sembra consigliarvi a dimenticarvi nel presente per riviver nel passato, a uscire dalla storia viva della realtà per sommergervi nella storia della tradizione, a chiuder le finestre del vostro sentimento alle voci della vita e le finestre del vostro intelletto alle ragioni ed agli enigmi dell'universo e dello spirito.

E che poi un uomo il quale per cinquant'anni curvò il dorso sui libri, alzi una volta la fronte pensosa in faccia al sole, per motteggiare sui vecchi scenari della morta Natura e come sintesi di saggezza, dai lunghi studi venga ad affermare contro alla vecchia e miseranda forse, ma eterna e grande storia del sentimento umano, che meglio si è gettare il propio cuore come una ciabatta vecchia tra la scompezza del facchinaggio quotidiano è un abbassare la dignità della vita, e quelle parole, una miserevole bestemmia contro l'eterno iddio dei poeti. È questo il crudo spirito letterario, antinaturale, antiumano direi, che mal si cela nell'opera sua e che non può non diminuirne la vitalità ed il valore.

Ma anche per l'opera letteraria delle riserve son tanto più necessarie quanto più generalmente in blocco e senza controllo viene accolta dai più.

Il Carducci ha portato, si dice, una nuova fase nella vita intellettuale e letteraria d' Italia ; ha restaurato, reintegrato, colmato lacune etc.

Ed è vero ; ma non si deve esagerare la portata di queste affermazioni. Anche prima di Lui e della sua scuola c'erano infatti buoni lavori di storia, di letteratura e di erudizione che la sua opera indegnamente e troppo presto ha fatto cadere in dimenticanza e in disdegno immeritato.

Il Carducci personalmente, è vero, si è imposto coi meriti e con le fatiche, ma c' è anche chi tentò, con l'esempio e l'autorità dell'opera sua, ingiustificate sopraffazioni.

Il che si capirebbe osservando bene la storia della nostra cultura letteraria dell'ultimo cinquantennio.

E si vedrebbe come gran parte di quello che il Carducci (quando non continuò i vecchi modelli) impiantò di nuovo in Italia non sia che una legittima prolificazione di quella barbarica selva di erudizione che i nazionalisti han chiamato cultura tedesca. Per certi riguardi, non è esagerazione affermare che Egli fu il primo rappresentante in Italia della dispregiata *Kultur*. Ed è curioso che, mentre come cittadino e vate d'Italia, puntava le potenti batterie della sua calda oratoria poetica contro lo straniero, nel fronte interno poi, contro l' indotto, il non filologo, il non erudito volgo dei letterati, rivolgesse spietatamente le sue mitragliatrici e gelosamente incubasse una prolifica, piccola Kultur, intorno alla sua cattedra di Bologna.

Non tutto oro adunque è quel che luce nella sua opera critico-letteraria. Ammirevole l' ingegno, il gusto, la dottrina, la competenza ; degna d'esser imitata la scrupolosità, il disinteresse, la magnanimità, l'amore agli studi e la devozione pei grandi, ma non son queste qualità, e criteri sufficienti per gli studi letterari dell'avvenire.

La bibliografia, la storia, l'erudizione è anche trop-

pa ; occorre invece imparare a scegliere, a eliminare, ad assommare, se si vuol trar qualche frutto dal colossale lavoro cui Egli ed altri dettero impulso. Si è fatto infatti finora più *bibliografia* che *selezione*, più *erudizione* che *storia e letteratura*, si son dati consigli e precetti, ma è mancata, fino agli ultimi anni, una chiara e sistematica *propedeutica storico-letteraria.*

Non al Carducci solo ed esclusivamente bisogna tener d'occhio come modello negli studi letterarî. Più importanti e maggiori ammaestramenti invece possiamo trarre dalla sua figura morale. La sincerità, la fede ideale, la volontà, la sicurezza, la coerenza del carattere son proprietà nobilissime della sua natura ; tanto più ammirevoli quanto più rare tendono a divenire. Così certi suoi principî : l'essere più che il parere, l'onestà, il sacrificio, la operosità, sono principî e virtù di valore universale che egli con raro esempio ha saputo incarnare.

Sì che tutta l' interna disposizione del suo spirito e della sua coscienza è degna di assurgere alla dignità di modello ideale, anche se non accettabile può sembrare il suo contenuto, le idee cioè che lo mossero e lo scaldarono. Ho detto che molte di esse difficilmente posson soddisfare i bisogni dei tempi moderni.

Il Carducci è il rappresentante infatti, preso così in blocco e a distanza, della borghesia italiana della seconda metà del secolo XIX. Trovò l' Italia, nella maggioranza, pietista, leopoldina, e la lasciò razionalista, nazionalista e triplicista. Cominciò a cantare al rumore delle prime battaglie delle più fortunata guerra dell' indipendenza e cadde muto e fulminato nella sua poltrona, quando moriva il re del secondo regno italico che aveva visto la sua gloria. Ora la vita e le mète sono cambiate, spostati i vecchi valori e i vecchi simboli.

E però tirar perpetuamente in ballo la sua figura ed il suo nome per ogni occasione e farlo, Lui così schivo, riluttante e nemico di ogni parata, l'eterno propa-

gandista italiano e l'eterno maestro, e mescolarlo, Egli che non volle far mai il paraninfo o il cozzone di connubi sia astratti che concreti, mescolarlo in unioni fittizie ed equivoche imprese, quando non è una profanazione, rappresenta il più banale fraintendimento e la più gretta sterilizzazione di quell' idealismo che nutre e ispira il culto dei grandi.

Si tratta invece di vedere quello che nell'opera e nell'uomo c' è di eterno e di mortale, di scoprir l'uomo spirituale ed abbandonar quello che appartiene al momento, di pervenire al contatto col suo spirito più profondo e vivificarsene, per tutti quelli che intendano evitar da una parte l' inutile rettorica di un vano culto e non voglion dall'altra, *scarabei necrofili*, *grimper* sul cadavere dei grandi che passano nella storia.

APPENDICE

1. A proposito dell'odio Carducciano per il soggettivismo eccessivo, si ricordi Leconte de Lisle:

   « *Telle qu'un morne animal meurtri plein de poussière*

   . . . .

   Promene qui voudra son cœur *ensanglanté*
   Sur ton pavé cinique, o plêbe carnassière ».

2. Per quanto abbiamo detto dell'*uomo Carducci* si ricordino le sue parole « *misticismo* e *sentimentalità* son depravazioni dell' intelligenza e dell'affetto » *Opere*, II, 491.

3. Il Carducci esordì come oratore dal pergamo di Celle (1853) con un discorso commemorativo per Ercole Scaramucci.

4. Per le relazioni intellettuali De Danctis-Hegel cfr. B. Croce (*Mem. dell'Acc. Pont.*, 14 aprile 1912).

5. Carducci: *La mantuana ambrosia e il venosino*
   mel....

   Il Monti del Parini:

   l'acre bile fè dolce e la vestia
   di tebani concenti e venosini.
   Mascher., IV, 208-210.

6. Carducci:

   il *soldo ruffianato*
   Monti, *Mascher.*, IV, 130.
   Qual resse e busca *ruffianando il soldo*.

7. Ai versi del Carducci *Anniversario di Roma* si confrontino quelli di A. Chenier:

   « Rome antique, partout Rome, *Rome immortelle*
   Vit et respire et tout semble vivre pour elle

   . . . .

   Rome auguste et le grand nom romain ».

8. Carducci (*Canz. di Legnano*):

Le *late spalle* e l'ampio collo inonda

Parini (*Giorno*), (*Mezzog.*): uguale latinismo erudito le *late spalle*....

9. Card.: La cura ignota che il ben sen le morde. Cfr. Leop. (*Sera del dì di festa*, 8-9).

10. Ciò ch' è detto a pag. 62 v. 5-15 si riferisce ai primi tempi del cristianesimo quando la nuova religione non era in grado, come poi, di superare assorbendo, trasformando e deformando lo spirito dell'antica vita e dell'antica civiltà.

11. La frase *scosse tetaniche e arrovellamenti epilettici* con cui si battezzaron i *Giambi* è del De Meis (*Dopo la laurea*, pag. 79).

12. A Proposito della svalutazione e del fraintendimento carducciano del medioevo si ricordi l'opinione di P. Rajna (*Orig. dell'epopea francese* 25) come senza la rozza barbarie del meioevo non si avrebbe avuta l'epopea francese e come il Montalembert lo chiami (*Les Moines d'occident*, I, CCLIX) « l'*âge heroïque de la société chrétienne* ».

13. Agli errori di fatto che rilevammo nell'opera critica si aggiunga l'erronea citazione di un passo delle *Mém. de Luther* par Ch. Michelet rilevata dal Mangain (*Carducci et la France*, LXXXI), al quale rimando per le fonti della critica carducciana.

14. Per la leggenda e la tradizione dell'anno Mille cfr. l'articolo decisivo di Dom. Plaine (*Revue des Questions historiques*, 1893, 145).

15. Anche Goethe, come il Carducci, deride i *fontanieri* ma combatte anche il metodo storico e afferma, desanctisanamente che la dottrina non è ancora il giudizio. *Gespräche*, II, 207.

16. Per quanto abbiamo detto sulla poesia storica del Carducci, si ricordi quel che diceva V. Hugo nelle note al Cromwell: il poeta storico: « écrit des legendes et non des fastes il est cronique et non cronologique ».

17. A corredo di quanto è detto a pag. 517 si ricorsi come il Feuerbach considerasse il cristianesimo (Renan, *Études d'hist. relig.* Paris, 1864, 407): « *une perversion de la nature humaine* »; l'estetica cristiana una « *perver-*

sion des instincts les plus secrets du cœur », e la vita monastica « le culte *du sale et du laid* ».

18. A proposito di giudizi sulla poesia carducciana, riporto quello del Maugain (*op. cit.*, 152-153). Il Carducci è: « *un érudit professeur et un ciseleur de vers liriques....* le plus grand *littérateur italien* ».

19. A conferma di quanto abbiamo detto nel cap. VII vedasi nel libro del Maugain quanto il Carducci si è servito degli studi del Sismondi, Ginguené, Raynouard, Thiers Michelet, Ozanam Sainte-Beuve, Villemain, Schuré, Fauriel, Quinet, Mezières, Littré, Nisard, Cochin, Bruneltère, Duruy.

INDICE

PARTE PRIMA
(IL POETA)

PARTE SECONDA
(IL LETTERATO)

PARTE TERZA
(IL CITTADINO)

PARTE QUARTA
(L'UOMO)

G. Capponi, *Dell'educazione e scritti minori*. Prefaz. di E. Codignola . . . . L. 3.50
Oltre un'accuratissima introduzione storica del Codignola e il famoso frammento dell'*Educazione* contiene scritti minori, non mai riesumati finora.

G. Gentile, *Educazione e scuola laica* . . . . . L. 10.—
Contiene notevolissimi scritti del Gentile sul concetto dell'educazione, su la scuola laica, su la scuola popolare, e altri problemi pedagogici.

L. Laberthonnière, *Teoria dell'educazione e saggi minori*, trad. e introd. di E. Codignola. . . . . L. 2.50
Analisi acuta e profonda del problema dell'autorità nell'educazione laica e religiosa e di altri problemi dibattutissimi nella scienza contemporanea.

A. Gianola, *Il tormento del latino* . . . . . . L. 2.50
È un ottimo contributo alla soluzione della dibattuta questione dell'insegnamento del latino nelle nostre scuole classiche.

L. Ollé-Laprune, *Il valore della vita*, prefazione di M. Blondel, trad. di A. Codignola . . . . L. 10.—
Delicatissima analisi dello spirito e magnifica celebrazione del l'intrinseco valore della vita. Precede una commossa presentazione dell'autore per mano del suo più grande discepolo, il Blondel.

E. Boutroux, *Problemi di morale e di educazione*, trad. di S. Caramella . . . . L. 4.—
Il grande pensatore francese studia in una serie di conferenze sintetiche e piane taluni argomenti di capitale importanza nell'etica e nella didattica: i tre tipi della morale (classica, cristiana e moderna), il pessimismo, e poi i moventi dello studio, la lettura, l'interrogazione. Ottimo testo di lettura anche per i licei e le scuole normali.

(Sconto del 20 per cento agli abbonati di *La Nostra Scuola*).

Collezione IL PENSIERO MODERNO

a cura di E. CODIGNOLA

A. Carlini, *La filosofia di G. Locke*, 2 voll. . . . . . L. 22.—
Studia la formazione del pensiero lockiano e tutta la scuola del Locke fino al Condillac. Condotta con rigoroso metodo scientifico e larghissima informazione: è l'opera più completa sull'argomento

M. Casotti, *Saggio di una concezione idealistica della storia* . . . . L. 12.—

È il tentativo più originale, dopo le opere del Croce e del Gentile, di tracciare un'organica concezione idealistica della storia.

G. Gentile, *G. Bruno e il pensiero del Rinascimento*. L. 14.—

Nuova interpretazione della Rinascenza che trasforma radicalmente gran parte dei giudizi oggi correnti su quel periodo della nostra storia.

M. Blondel, *L'Azione*, trad. di E. Codignola, 2 voll. L. 28.—

La più profonda opera d'ispirazione religiosa del mondo contemporaneo. Sottratta per lunghi anni all'intensa e legittima curiosità di tutti gli studiosi, rivede oggi finalmente la luce in un'accurata veste italiana.

M. Spirito, *Il pragmatismo nella filosofia contemporanea*. L. 10 —

È lo studio più completo che esista finora sul pragmatismo. Corredato di una ricchissima bibliografia.

E. Zeller, *Sommario di storia della filosofia greca*. L. 14.—

Il notissimo autore della monumentale *Storia della filosofia greca* ha raccolto succintamente in questo volume il meglio delle sue ricerche. Opera indispensabile a qualunque studioso del mondo classico.

F. Fiorentino, *Compendio di storia della filosofia*, nuova ediz. a cura di Armando Carlini. Vol. I Dalle origini al Rinascimento. . . . . L. 10.—

— Vol. II (p. 1ª e 2ª). . . . . » 16.—

Il Carlini ha completato con grande cura questo preziosissimo *Compendio* con correzioni, note, bibliografia e appendice che porta la narrazione storica sino ai nostri giorni.

C. Dentice d'Accadia, *Tommaso Campanella* . . . L. 12.—

Studio organico e completo, condotto con grande rigore scientifico e larghissima informazione storica. Seguono due accuratissime appendici bibliografiche.

C. Michelstaedter, *La Persuasione e la Rettorica*. Nuova edizione con appendici critiche inedite su Platone e Aristotele.

Quando quest'opera apparve la prima volta, poco dopo la tragica morte dell'autore, fu per tutti una rivelazione. Riappare oggi in veste corretta e arricchita di notevolissime appendici inedite che varranno a confermare sempre più il favorevole giudizio con cui la critica l'accolse la prima volta.